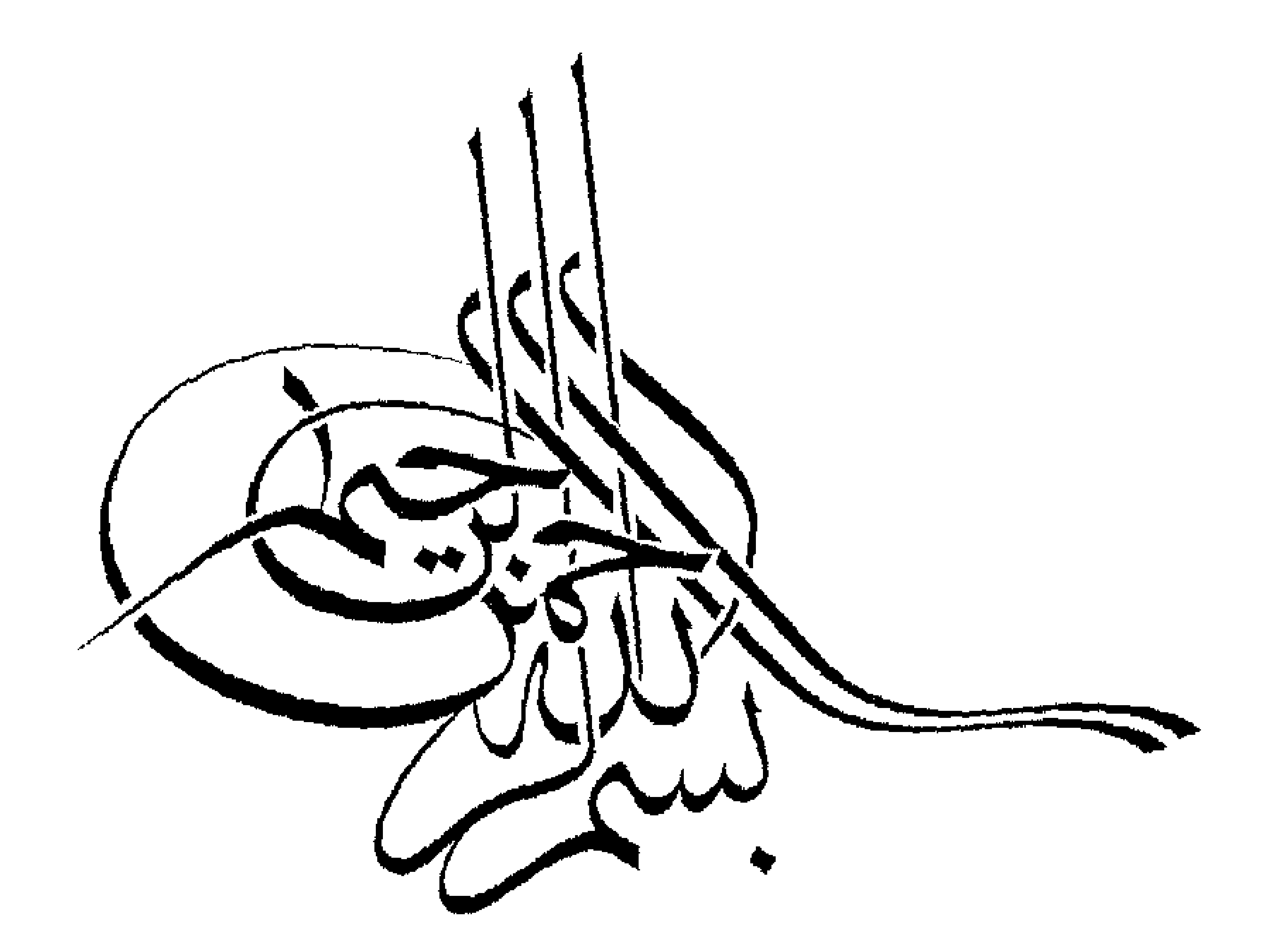

وزارة الثقافة والإعلام
Ministry of Culture & Information
المشهد الثقافي
1
جدل التجديد
الشعر السعودي
في نصف قرن
سعد البازعي



المشهد الثقافي
في المملكة العربية السعودية

١

جدل التجديد

الشعر السعودي
في نصف قرن

سعد البازعي

الطبعة الأولى
الرياض

وزارة الثقافة والإعلام
وكالة الوزارة للشؤون الثقافية
١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

البازعي، سعد
جدل التجديد: الشعر السعودي في نصف قرن / سعد البازعي
الرياض، ١٤٣٠هـ
٢٠٠ ص ؛ ١٥×٢٣سم - (المشهد الثقافي؛ ١)
ردمك: ٧-٥٧-٦١٢-٩٩٦٠-٩٧٨

١- الشعر العربي - تاريخ - السعودية ٢- الشعر العربي - نقد - السعودية أ. العنوان ب. السلسلة
ديوي ٨١١،٩٥٣١٠٠٩ ١٤٣٠/١٩٥٠
رقم الإيداع: ١٩٥٠/ ١٤٣٠
ردمك: ٧-٥٧-٦١٢-٩٩٦٠-٩٧٨

المحتويات

تقديم ..

في إطار اهتمام وكالة الشؤون الثقافية بجوانب مختلفة من الثقافة المحلية، المتمثل في إصدار العديد من السلاسل الثقافية، تأتي سلسلة "المشهد الثقافي"؛ لتلقي الضوء على مكونات الواقع الثقافي في المملكة العربية السعودية.

سوف تتبنى هذه السلسلة الأبحاث المتميزة، التي تقوم على دراسة وتحليل ورصد مخرجات هذا المشهد في المجالات الثقافية كافة. وستتواصل هذه الكتب إن شاء الله، لتغطي جوانب الإبداع الشعري، والسردي، والفني، بتنوعه وثرائه. ولمواكبة الجديد في هذه العوالم الثقافية، فسوف تتعدد الإصدارات للجنس الثقافي الواحد.

أود تقديم خالص التقدير لمعالي وزير الثقافة والإعلام إياد بن أمين مدني، لتوجيهه ودعمه لفكرة هذه الكتب. وأشكر جزيلا كافة الزملاء الباحثين الذين استجابوا لدعوة الوزارة للمساهمة في هذا الجهد الثقافي.

عبد العزيز السبيل

وكيل الوزارة للشؤون الثقافية

تصدير..

يسعى هذا الكتاب إلى رسم صورة للمشهد الشعري في المملكة العربية السعودية عبر ما يقارب الخمسة أو الستة عقود الممتدة منذ خمسينيات القرن العشرين وحتى اليوم، الفترة التي شهدت وصول المملكة العربية السعودية إلى مرحلة استقرار سياسي أتاح للحياة الاجتماعية والثقافية أن تبلغ قدراً مميزاً من النمو والفاعلية. ومع أن الفترة التي سبقت تلك التي يعنى بها هذا الكتاب كانت غنية بالإنتاج الشعري، فإن الفترة المتناولة هنا قدمت، في تقدير المؤلف على الأقل، نتاجاً أكثر نضجاً على المستويين الثقافي والفني، على النحو الذي يسعى الكتاب إلى إبرازه بتناول أعمال عدد من الشعراء الذين ظهروا أو نضج نتاجهم في الفترة المشار إليها.

ويتمحور النضج المقصود حول ما يشار إليه هنا بـ «جدل التجديد»، فمع أن النزوع إلى التجديد ملازم بطبيعته للنزوع المعاكس، أي النزوع إلى المحافظة، ومع أن هاتين النزعتين وجدتا منذ بدايات النهضة الثقافية في الفترة التي سبقت ظهور المملكة بوصفها كياناً سياسياً، فإن الملاحظ هو أن نزعة التجديد تشتد في فترة الخمسينات، أو مع منتصف القرن الماضي، بتزايد الانفتاح الشعري على مؤثرات عربية وأجنبية خارجية غذت سعي الشعراء للسير بموازاة الحركات الشعرية الأخرى في العالم العربي بشكل خاص. فظهرت نتيجة لذلك تيارات ومفاهيم جديدة للشعر تمثلت بتيارين رئيسين في مرحلة الخمسينات هما التيار الرومانسي والتيار الرمزي. وكان ظهور شعر الحداثة، فيما عرف بقصيدة التفعيلة في السبعينات والثمانينات، استمراراً لذلك النزوع الذي لم يتوقف في المرحلة التالية التي شهدت ظهور قصيدة النثر بوصفها أحدث مظاهر جدل التجديد.

ولن يخفى على القارئ أن التجديد المقصود هنا مرادف للمفردة الشائعة الأخرى، أي «التحديث» أو «الحداثة»، وقد اخترت «التجديد» بدلاً من «التحديث» و «الحداثة» لكثرة ما أصاب الأخيرة تحديداً من استعمال أفقد المفردة بعض دلالاتها وأغرقها في أبعاد أيديولوجية تحتاج معها إلى المراجعة. فالتجديد هو التحديث وقد جددت دلالاته، أو نفض عن

بعضها الغبار. وبهذا المعنى يكون الحديث في هذا الكتاب عن التجديد بوصفه سمة رئيسة للمشهد الشعري السعودي منذ منتصف القرن. ولا يعني هذا أن التجديد لم يبدأ إلا في تلك الفترة، كما أشرت قبل قليل، فقد كانت مساعي التجديد سابقة على تلك الفترة لا سيما حين نتذكر شعراء ونقاداً مثل محمد حسن عواد وحمزة شحاتة كان لهما دور مهم في إذكاء روح التجديد أو التحديث في الثقافة المحلية ككل وليس في الشعر وحده. أما عدم الوقوف عندهما فيعود من ناحية إلى أن مجمل نتاجهما الشعري يعود إلى النصف الأول من القرن الميلادي الماضي في حين أن الكتاب معني بالشعر السعودي منذ منتصف ذلك القرن، ويعود من ناحية أخرى إلى طبيعة الكتاب التمثيلية، أي سعيه لانتقاء نماذج تمثل المشهد الشعري وليس التأريخ الشامل لذلك المشهد.

أما «الجدل» في العنوان فالمقصود به يتلخص في دلالتين، الأولى مستمدة من مفهوم «الديالكتيك» أو الجدلية الهيغلية ولكنه ليس مقيداً به، وهو مفهوم يتضمن أن المشهد الشعري كان في الغالب يتحرك عبر حركة داخلية تضادية، أي عبر تنازع أضداد، المحافظة في وجه التجديد أو التحديث والعكس، التنازع الذي كان مصدر حياة تمد الشعر بالاستمرار والنماء. أما الدلالة الثانية فتتصل بكون تلك الحركة مصدر جدل بالمعنى السائد للجدل، أي الحوار المحتدم على شكل خطابات نقدية ومواقف سجالية ذات طابع سوسيو ثقافي حول مشروعية التجديد أو التحديث ومدى الحاجة إليه وآثاره. ولاشك أن الجدل بهذه الدلالة الثانية جزء من الدلالة الأولى أو متصل بها لكن النظر إليه منفصلاً يساعد على تبين جانب مهم من الخطاب الثقافي السائد. وإذا كان الكتاب لا يلح على هذه المفاهيم، فإن ذلك يعود إلى أن طابعه غير نظري من ناحية، وأيضاً لكونه، من ناحية أخرى، كتاباً يسعى إلى التعريف بالمشهد الشعري أكثر من سعيه إلى إثبات قراءة أو أطروحة محددة أو تدعي الاختلاف عما هو سائد. غير أن مناقشة تلك العقود المتواصلة من الشعر لابد له أن ينطوي على مسائل أو مقترحات قد تضيف شيئاً إلى استيعاب المرحلة دلالياً وجمالياً، لا سيما أن ثمة نقصاً في الدراسات التي تسعى إلى تقديم قراءة شمولية لمرحلة كاملة من المشهد الشعري السعودي.

ما يمكن وصفه بالأطروحة في الكتاب يكمن في ما تدل عليه عبارة «جدل التجديد» التي تتمظهر في أعمال عدد لا بأس به من الشعراء، كما في بعض الكتابات النقدية المتزامنة معها والتي عبرت في مجملها عن مواقف داعية إلى التجديد في مواجهة مواقف اجتماعية ونقدية تشكك فيه أو ترفضه. كان التجديد يسفر عن نفسه في المواقف المعلنة في خطاب شعري ونقدي متفاوت القوة والحدة، مثلما يتماثل في أعمال شعرية تتبنى التجديد دون أن تعلن عن موقف ما. وفي بعض الأحيان كان الشعراء هم النقاد في تعبيرهم على المستويين النقدي والشعري، أي في ما يقولون في مقالاتهم وكتبهم وفي ما يكتبون من قصائد. وما من شك أن السعي إلى التجديد في بيئة محافظة، بل شديدة المحافظة، وبعد قرون من الركود الأدبي، كان أشد صعوبة مما هو في بيئات عربية أخرى عرفت المؤثرات الأجنبية وتفاعلت معها على النحو الذي مهد للتغيير. فكون الجزيرة العربية لم تعرف المستعمر ولا المؤثرات الأجنبية المباشرة كان سبباً في قوة المقاومة للتغيير، الأمر الذي تواصل تأثيره حتى الوقت الحاضر إذ يلقى التجديد ابتداءً بالتيار الرومانسي وانتهاءً بقصيدة النثر مواجهة لا تخلو من عنف في كثير من الأحيان. والمتأمل للحياة الثقافية في المملكة منذ بداياتها سيرى شواهد المعركة بين التجديد والمحافظة حية نابضة كما سجلها بعض أبطالها. لنتأمل مثلاً ما سجله محمد حسن عواد في البدايات المبكرة لنزعة التجديد في الحجاز حين قال حوالي عام ١٩٢٥: «كثيراً ما يوجه المحافظون الرجعيون ... إلينا - معشر الشباب - سهام الازدراء والاحتقار ...»[1]. وبالطبع لم يكن العواد بأقل حدة وعنفاً في مواجهة مناوئيه وإن لم تؤد الحدة والعنف إلى حسم معركة غير قابلة للحسم أصلاً. يتضح ذلك مما سجله تجديدي آخر هو عبدالله بن إدريس في منطقة نجد بعد احتجاجات العواد بما يقارب الأربعين عاماً حين قال:

(١) أعمال العواد الكاملة (القاهرة: دار الجيل للطباعة، ١٩٨١) مج١، ص ٣٤. يعود تاريخ النص إلى عام ١٣٤٥ هجري حوالي عام ١٩٢٦م.

إن بلادنا في الوقت الراهن تمر بمرحلة تطويرية من أشق مراحل التطور وأقساها لكونها في المرحلة التمهيدية في سبيل النهضة الشاملة والتي يحتمها منطق الحياة وتفرضها عوامل الزمن. وهذه النهضة – وإن كانت تسير ببطء في أكثر مرافق الحياة عندنا فهي كثيراً ما تخلق أو يوجد بجانبها تيارات متعاكسة وقوى متضادة متنافرة قد لا تلتقي فيما بينها أبداً وإذا التقت فقلما تتفق على هدف معين إلا وتختلف على النقاط التي يبدأ منها الانطلاق بعد التجمع[1].

كما أن من الشواهد على استمرارية تلك المعركة ما نشر في الثمانينات الميلادية من هجوم على الحداثة على يد باحثين إسلاميين مثل عوض القرني وأحمد فرح عقيلان، وفي الردود التي توالت على ما نشره أولئك، والتي لم يخل بعضها من حدة مماثلة، لمحمد العلي وعبدالله الزيد وعلي العميم وعبدالسلام الوايل وغيرهم.[2] مثلما أن الشواهد موجودة في الأعمال الشعرية نفسها والتي برز من بينها قصائد كثيرة لشعراء يتناول بعضهم هذا الكتاب.

هذه المسألة الأخيرة تأخذني إلى توضيح الاختيارات التي كان لا بد من تبنيها للخروج بهذا الكتاب. فالقصائد المتناولة هنا لا تمثل كل شعراء المرحلة ممن تبنوا خطاب التجديد. ومع أن العدد لا بأس به فإنه مهما كثر لا يشمل كل الشعراء السعوديين الجديرين بالتناول هنا. فالشمولية، على أهميتها والحاجة إليها، ليست هدفاً من أهداف كتاب أعد بغرض التعريف بالمشهد الشعري أكثر منه لمسح كامل ذلك المشهد فضلاً عن تقييمه. ما يستطيع الكتاب تقديمه، وما هو أكثر جدوى ربما، هو رسم صورة تقريبية ومكثفة تختزل المشهد في نقاط تبدو عالية التمثيل للعناصر الكثيرة التي يزخر بها. والمقصود بهذا هو أن تكون النماذج المدروسة قادرة على تمثيل غيرها أو الدلالة عليه، أي إعطاء القارئ فكرة عن النوع الشعري أو المرحلة أو الشريحة الإبداعية التي ينتمي إليها هذا الشاعر أو تلك القصيدة.

---

(١) شعراء نجد المعاصرون (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٠) ص ٤٨ – ٤٩.

(٢) نشر القرني كتاباً بعنوان الحداثة في ميزان الإسلام (١٩٨٨)، ونشر عقيلان قبل ذلك كتاباً آخر أكثر سجالية في عنوانه على الأقل هو جناية الشعر الحر (١٩٨٢). أما الردود على الكتابين فلم تجمع في كتاب يتيح الاطلاع عليها وظلت متفرقة في مقالات ونشرات مستقلة.

أقول هذا لأنني أتوقع أن تكون هذه المحاولة غير مرضية للبعض سواء كانوا ممن كان يمكن للكتاب أن يشملهم بوصفهم شعراء، أي يقعون في دائرة البحث، لكنهم لم يدخلوا فعليا في إطاره من خلال التحليل أو الإشارة لأعمالهم، أو من الدارسين الذين يرون أن البحث أغفل ما هو مهم أو أهم مما هو متناول، ففي النهاية لابد من الاختيار بين نماذج كثيرة بعضها على قدر عالٍ من الأهمية. ذلك أن الكتاب ليس تأريخاً للمشهد الشعري في المملكة أو مختارات لقصائد تمثل ذلك المشهد، وإنما هو قراءة لبعض جوانبه، وقد يكون من الجوانب التي تغيب عن إطار الكتاب ما لا يقل أهمية عن غيره، لكن الحاجة إلى الاختزال جعلت ذلك التغييب حتمياً.

لكن الحاجة إلى الاختزال لم تكن السبب الأهم وراء غياب أسماء بارزة في المشهد الشعري السعودي. فقد بدا أن الأسلوب الموضوعاتي/ التاريخي هو الأنسب لإنجاز هذه القراءة. سيلاحظ القارئ أن أقسام الكتاب وفصوله تتألف من قضايا مركزية أو بؤر تتجمع حولها أسماء وقصائد كان اختيارها لاتصالها المباشر بتلك القضايا أو البؤر التي تتجمع حولها مع مراعاة العوامل التاريخية قدر الإمكان. في الوقوف على شعر التفعيلة، مثلاً، كانت هناك عشرات الأسماء التي يمكن اختيارها جميعاً لتمثيل ذلك الشعر والمرحلة التي ظهر فيها، لكن ذلك لم يكن ممكناً من الناحية العملية، إلى جانب أن النصوص والشعراء يتفاوتون في مدى تمثيلهم للقضية موضوع التناول. ومع ذلك فمن الناحية الأخرى كان اتباع الأسلوب الموضوعاتي مؤسفاً أيضاً للاضطرار إلى ترك شعراء ونصوص لا يستوعبها ذلك الأسلوب أو لا ينتظمون ضمن موضوعات محددة حسب رؤية المؤلف. هذه الخيارات الصعبة جعلت البديل الوحيد المتاح هو جعل الكتاب كشكولاً من الشعراء والقصائد التي لا تربطها علاقات واضحة ضمن توجه شعري أو ثقافي محدد. ولم يكن ذلك مقبولاً بطبيعة الحال لأن الجهد سيكون عندئذٍ بلا قيمة نقدية أو ثقافية.

أما الاختزال المشار إليه فلأن الكتاب يأتي ضمن سلسلة من الدراسات التي كلفت بإعدادها ضمن خطة وضعتها وزارة الثقافة والإعلام للتعريف بالحياة الثقافية في المملكة العربية السعودية، فكان لا

بد أن يسير الكتاب وفق أطر تحدد حجمه ومنهجه وتلتقي عند الهدف الأساسي هو تمكين غير المختص من التعرف على المشهد الشعري في المملكة، الأمر الذي يستلزم عدم التوغل في تفاصيل وأطروحات قد تكون من شأن الباحثين أو المعنيين مباشرة بدراسة الأدب السعودي والأدب بوجه عام. لكن القارئ قد يلاحظ أن الكتاب نحا بعيداً عن العرض السهل أو التلخيص، وتبنى بدلاً من ذلك رؤية نقدية تفسيرية للمشهد الشعري السعودي تتوخى الكشف عن جوانب لم تكن واضحة من قبل.

للوصول إلى تلك الرؤية النقدية كان منطقياً أن أنطلق من مساع سابقة تمحورت حول الموضوع نفسه، أي الشعر في المملكة العربيةً السعودية والأدب بوجه عام. ففي كتاب ثقافة الصحراء (١٩٩١)، مثلما في دراساتي السابقة للشعر لا سيما ما تضمنه كتاب إحالات القصيدة (١٩٩٩)، ما يتصل اتصالاً وثيقاً بالصورة التي أرسمها هنا كما سيتضح لمن يعود إلى تلك الأعمال. على أن هذا لا يعني أنني هنا بالضرورة أكرر نفسي، فما أقدمه هو محاولة أخرى للوصول إلى استيعاب أفضل وأكثر شمولية للشعر السعودي. فهذه حسب علمي من الدراسات القليلة التي تتبع مسار الشعر في المملكة عبر الستة عقود الماضية وتحاول استشكاف الخيوط المتصلة بقدر ما تعي الانقطاعات أو وجوه الاختلاف بين مرحلة وأخرى. وقد حرصت لتحقيق ذلك على قراءة شعراء لم أقرأهم من قبل وإعادة قراءة شعراء أعرفهم وسبق أن كتبت عنهم. آملاً أن يصل ذلك إلى القارئ دون عناء وأن يقرب إليه مشهداً شعرياً غنياً وحافلاً بالإبداع وإن لم ينل بعض ما يستحق من الاهتمام القرائي والنقدي. ومع أنني لا أدعي أنني منحت المشهد ما يستحقه، فإني متأكد من أني عشت مع الكثير منه لحظات غنية ومثرية، والتجربة تعلم القارئ، سواء كان باحثاً أم قارئاً غير متخصص، أن القراءة المتأنية تظل تدهش صاحبها بما لم يكن متوقعاً ليصل إلى نتائج لم تكن بحسبانه في البدء. وأحسب أن هذا هو شأن العملية التأليفية بوصفها، في جانب منها على الأقل، عملية إبداعية (فأن تؤلف هو أن تبدع - أو هكذا يفترض - تكويناً معرفياً وجمالياً يتضمن رؤية جديدة بقدر ما). ولذا فمن الطبيعي أن تكتنف القراءة الحالية تصورات جديدة قد تخرج بها عن مجرد التعريف

بالحركة أو الظاهرة الشعرية. لكن وجود ذلك التعريف بوصفه هدفاً يظل عامل ضبط وتوجيه لمسارات التحليل، حيث أن من شأنه الأخذ بعنان التأمل كي لا يبتعد كثيراً في مجاهل الاستكتشاف فيخرج عن الهدف الأساس لكتاب يتوخى التعريف بالمشهد الشعري السعودي أكثر من محاولته الخروج بأطروحة جديدة حوله.

سيلاحظ القارئ أن الكتاب ينقسم إلى ثلاثة أقسام روعي في تقسيمها اختلاف الاتجاهات الشعرية والاهتمامات الموضوعية إلى جانب البعد التاريخي أو المراحل التي برزت تلك الاتجاهات والاهتمامات أثناءها. ففي معالجة موضوع مثل «جدلية الذات والآخر» يجتمع ستة شعراء في فصلين متتاليين، شعراء يمتدون زمنياً من محمد العامر الرميح في منتصف القرن الماضي إلى محمد الدميني وحسن السبع في أواخر القرن نفسه. وعلى ما بين هؤلاء من اختلاف فإن النقاش يسعى إلى إبراز وجوه التقائهم واختلافهم في الوقت نفسه، وأقول «يسعى» لأن من غير الممكن الجزم بتحقيق ذلك الهدف. أما مبرر الجمع بين هؤلاء الشعراء في فصول تخترق المراحل التاريخية والاتجاهات الشعرية أحياناً، فهو يقيني بأن جوهر العملية الإبداعية يتأبى على الانغلاق ضمن مراحل أو اتجاهات، بل يظل مفتوحاً على النصوص الأخرى من خلال الهم الإنساني والبحث عن الجميل والمدهش حيثما وجد الشاعر وأنتجت القصيدة.

إنه مسعى أرجو أن أكون قد وفقت في إنجازه، وأود في تقديمه للقارئ أن أتوجه بالشكر والتقدير لوزارة الثقافة والإعلام التي عنيت عناية خاصة في السنوات الأخيرة بتطوير الحياة الثقافية في المملكة سواء أكان ذلك من خلال المؤسسات المعنية بالثقافة كالأندية الأدبية وجمعية الثقافة والفنون أو من خلال مشاريع كالمشروع الذي يندرج هذا الكتاب في إطاره.

القسم الأول

إضاءات أولية

أولاً:

معالم المشهد الشعري:

المشهد الشعري في المملكة العربية السعودية جزء من المشهد الشعري في الوطن العربي ككل، مثلما أن الأدب والثقافة بوجه عام لا ينفصلان عن انتمائهما العربي. وعبارة «الشعر السعودي» التي ترد كثيراً في هذا الكتاب وفي غيره لا تختلف عن عبارة «الشعر المصري» أو «العراقي» أو غير ذلك مما يشير إلى سمات الإقليم الذي تطور فيه الأدب بما في ذلك من عوامل اجتماعية وثقافية وجغرافية وغيرها، وإلا فاللغة العربية والموروث العربي الإسلامي هو المهاد الأكبر لما هو منتج في المملكة وفي غيرها. وفي هذه المقدمة لكتاب حول الشعر في المملكة محاولة لرسم الخطوط الكبرى للجانبين التاريخي والأدبي اللذين يشكلان خلفية الصورة التي يرسمها الكتاب ككل. تتلو ذلك وقفة قصيرة حول منهج الكتاب.

أ. معالم تاريخية:

بوضع اللبنات الأولى للكيان السياسي الذي بات يعرف بالمملكة العربية السعودية كان طبيعياً أن تتأثر جوانب الحياة كافة في المناطق التي دخلت في تشكيل ذلك الكيان. كان طبيعياً أن تتغير الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، تماماً مثلما تغيرت الحياة السياسية، وإن كان التغير المشار إليه تغيراً تدريجياً متعرج الخطوط ومتداخل العناصر. وإذا كان الكيان السياسي الجديد يحتل أكثر من ثلثي التكوين الجغرافي المعروف بشبه الجزيرة العربية (أو ما سيشار إليه بالجزيرة اختصارا) فإن من الطبيعي أن تتصل متغيرات الحياة ضمن ذلك الكيان، مثلما هي سماتها الأساسية، بالمتغيرات والسمات المحيطة بها في بقية أجزاء الجزيرة. فنحن نتحدث عن كيان يتمتع بتجانس ملحوظ بين مختلف أجزائه، كيان تشكل أطرافه امتداداً لما يحيط بها، تماماً كما هو الحال في بقية أنحاء الوطن العربي.

يعني هذا كله أن الحديث عن جوانب ثقافية أو اجتماعية أو غيرها في المملكة إنما هو في كثير من الأحيان حديث عن الأجزاء الأخرى من

الجزيرة، فليس ثمة فصل بين تلك الأجزاء خاصة على المستوى الثقافي ومنه الجانب الأدبي بالتأكيد. فالحركة الأدبية في شمال المملكة أو جنوبها أو وسطها، أو أنحائها الأخرى، هي حركة متداخلة يؤثر بعضها في بعض تأثيراً هو أقرب إلى ما يحدث للأواني المستطرقة: تتطور كتابة القصة هنا فينتقل ذلك التطور سريعاً إلى هناك، ويتغير شكل القصيدة في جزء ليتغير تبعاً لذلك في أماكن أخرى. بيد أن العلاقة بين أجزاء الكيان السياسي تظل بطبيعة الحال أوثق نتيجة ذلك الارتباط الذي يفرضه الارتباط الإداري والالتزام بسياسات موحدة أو شبه موحدة. ومن هنا أمكن لنا أن نفترض قدراً من التجانس بين أجزاء المملكة العربية السعودية على الأصعدة كافة يفوق ما بين تلك الأجزاء وما يقع خارجها سياسياً، دون أن نغفل التفاوت الذي تفرضه أحياناً سمات الحياة الاجتماعية أو الظروف التاريخية أو غير ذلك من عوامل في الأجزاء المختلفة والذي يمكن النظر إليه بوصفه تنوعاً. فالحجاز الذي اتصل بالعالم المتحضر وبالأجناس المختلفة منذ فترة ضاربة في البعد الزمني، مثلاً، غير منطقة نجد التي ظلت تعيش علاقة متقطعة بذلك العالم ولم تكد تعرف أجناساً غير سكانها، وهاتان المنطقتان تختلفان بدورهما عن منطقة عسير الأكثر اتصالاً بجنوب الجزيرة، وعن المنطقة الشرقية حيث نجد نقاط التقاء كثيرة تربطها بدول الخليج العربية المجاورة.

بيد أن هذه المناطق اقتربت بعضها من بعض على ما بينهما من تفاوت حين توحدت تحت الراية السعودية منذ مطلع القرن الميلادي الماضي. فالاتصال بين الحجاز ونجد، مثلاً، وصل حداً لم يعهده طوال تاريخه، إلى جانب بدئهما معاً حركة تشكل إداري واقتصادي رفعت حد التجانس إلى حد غير مسبوق، مما ترك أثره الواضح على الحياة بجوانبها المختلفة من اجتماعية وثقافية وغيرها. صحيح أن ذلك التأثير المتبادل لم يبدأ منذ اللحظات الأولى للتوحد السياسي، لكنه ما لبث أن اشتد وتطور على نحو جعل نجد بصحاريها وقراها ترتدي سمات كان الحجاز قد عرف بعضها من قبل، كالتعليم النظامي والصحافة وبعض الاهتمامات الثقافية كما في تطور الأنواع الأدبية الحديثة، إلى جانب سمات استجدت على الجميع كالمؤسسات الثقافية التي تركت أثرها على الحياة الفكرية والإبداعية في كافة مناطق المملكة.

والإشارة إلى نجد والحجاز إنما هي على سبيل المثال، لأن ما يصدق عليهما يصدق، وإلى حد بعيد على غيرهما من أجزاء المملكة. فالأجزاء الشمالية والجنوبية والشرقية تأثرت هي الأخرى بمؤثرات متشابهة، تماماً مثلما انحكمت بسمات خاصة بها مما لا يزال بعضه قائماً. فالنسيج الاجتماعي والثقافي في المنطقة الشرقية (الأحساء والدمام وغيرها) مختلف إلى حد ما عن غيره من الأنسجة، بالإضافة إلى أنه تعرض لمؤثرات لم تعرفها المناطق الأخرى لعل أهمها المؤثر الاقتصادي المتمثل باكتشاف النفط ومجيء الخبرات الأجنبية في وقت مبكر. هذا بينما ظلت الجهتان الجنوبية والشمالية تتأثران بعوامل اجتماعية بارزة ومغايرة إلى حد واضح مثل النسيج القبلي في كلتا المنطقتين، وأخرى اقتصادية مثل حياة الزراعة في الجنوب ورعي الماشية وأسلوب الترحال في الشمال، علماً بأن كلا العاملين كان مهماً أيضاً في الشرق (الأحساء والقطيف، مثلاً) والوسط (القصيم شمالاً ووادي الدواسر جنوباً، مثلاً).

هذه الإلماحة التاريخية لم تعد عناصرها اليوم ذات شأن كبير، فقد تضاءل تأثيرها تضاؤلاً بيناً في تشكل الحياة الثقافية المعاصرة بعد تقارب المسافات وتداخل العناصر وانتشار التطور الحضاري المتسارع على مدى النصف قرن الماضي. لكنها إلماحة تاريخية مهمة لأن بعض عناصرها لم يغب تماماً، فالتعدد أو التنوع ما يزال موجوداً لأنه سنة الحياة من ناحية، ولأن العوامل التي تصنع تلك العناصر، مثل البيئة الجغرافية والمؤثرات الاقتصادية، تواصل تأثيرها. وهي مهمة لأننا لن نفهم الكثير من سمات الحياة الثقافية، ومنها الحياة الأدبية والشعرية بوجه خاص، دون الإحاطة بالجوانب الرئيسة لتلك الصورة التاريخية. فلن نفهم مثلاً لماذا كان الحجاز أسبق من غيره في تبني المتغيرات الإبداعية، أو لماذا تكثر صور البحر لدى شعراء القطيف أو سيهات مقارنة بأقرانهم في الوسطى أو الجنوبية، مثلما أننا بدون تلك الصورة لن نستوعب جيداً أسباب تأثر الشعر في المنطقة الوسطى، أي نجد، وأجزاء من الحجاز، الذي صار المنطقة الغربية، بأجواء الصحراء وتصويره لحياة البادية وهكذا، علماً بأن معظم تلك العناصر لم يكن يوماً حكراً على منطقة دون أخرى، لكنها غلبة العنصر أو السمة.

ب. معالم ثقافية:

في بواكير النهضة الأدبية في المملكة كانت هناك التفاتتان بارزتان، التفاتة نحو التراث لاستعادة ما يمكن وتطيب استعادته منه، والتفاتة نحو الآخر بما يمثله من تطور واختلاف. ولم تكن أي من تلك الالتفاتتين اختيارية على النحو الذي قد تبدو عليه، وإنما كانتا حتميتين إما لضرورات الحفاظ على الذات أو لضرورات الاتصال بالعالم الذي كان قادماً لا محالة.

وإذا كانت هاتان الالتفاتان متوقعتين في كل النهضات أو مراحل الانتقال الأدبية والثقافية فإن التفاتة الشعراء في هذه البلاد جاءت مختلفة في بعض وجوهها عن تلك التي نجدها في معظم البيئات الثقافية العربية الأخرى، لا سيما تلك التي كان الشعراء السعوديون على اتصال بها. فبينما كان التراث العربي الإسلامي في مجمله واحداً للجميع، فقد بدا التراث الشعري العربي بشكل خاص مختلفاً لشعراء الجزيرة. لقد رأوا أنهم هم الورثة الأقرب إلى شعراء العربية الأوائل، وأن الشعر العربي إنما جاء من هنا، وأن عليهم نتيجة ذلك مسؤولية أكبر من تلك الملقاة على عاتق غيرهم من الشعراء العرب. وقد عمق من هذا الشعور كون الجزيرة العربية هي أيضاً مبعث الرسالة المحمدية ومهبط الوحي، ما جعل العلاقة بالتراث وبالماضي ذات أهمية خاصة ومغايرة. ومع أن الشعور الذي صاحب هذه العلاقات الخاصة بالموروث جاء متسماً غالباً بالزهو، فإن النتائج التي أدى إليها لم تكن بالضرورة مما يجعل الشعر في المملكة أفضل من غيره.

ومع أن الموروث هنا هو موروث العربية الفصحى، فإن موروثاً آخر هو موروث العامية لم يكن غائباً على ضآلة دوره نسبياً. فموروث العامية المعروف بالموروث الشعبي حاضر ومؤثر في ثقافة المنطقة، كما في كل الثقافات. وفي نهضة الشعر السعودي كان طبيعياً أن يحضر موروث العامية لأن العامية هي لغة التخاطب الأساسية بما في العامية من تنوع يعكس الاختلاف بين أقاليم الجزيرة العربية، وما فيها من حمولات معرفية وجمالية وما تختزن من خبرات هي جزء من موروث الفرد سواء أكان متعلماً أم أمياً. يعني ذلك أن الشاعر يتصل بموروثه الشعبي على

مستويين، مستوى عام يشمل الحمولات المعرفية والخبرات ويشترك فيه متحدثو اللغة على ما بينهم من تفاوت، ومستوى خاص هو مستوى الشعر الشعبي الذي يحضر في بعض النصوص الشعرية عبر تناص ضمني أو مقصود.

أما بالنسبة للعلاقة بالآخر، والمقصود به الآخر الغربي بالدرجة الأولى، فإنه كان طبيعياً أيضاً أن تختلف تلك العلاقة عن التي نجد في البيئات العربية الأخرى، مثل مصر والشام والعراق، لسببين: الأول أنها علاقة ظلت تحفها مشاعر الحذر والتردد حتى بالنسبة للمتحمسين للانفتاح على الآخر. فحتى حين يرى الشاعر أهمية تعميق الانفتاح فإن حوله من السياقات الاجتماعية والثقافية، أو الخطابات بالمفهوم الفوكوي، ما يلقي بظلاله ويخفض سقف الانطلاقة. والثاني أنها علاقة ثانوية غالباً، فلم تكن أكثرية الشعراء قادرين على الاتصال الثقافي المباشر بالآخر وقراءة منتجه الإبداعي. كانوا يعتمدون على ما ينقله لهم الشعراء العرب في الأقطار المشار إليها وما يتأثرون به. فقد غلب على الشعراء ضعف المعرفة باللغات الأجنبية، على عكس نظرائهم في لبنان أو مصر أو المغرب العربي، وانعكس ذلك على اعتماد الكثير منهم على الترجمة. وبالطبع فقد كان هناك وما يزال أولئك المتواصلين مع الآداب الأجنبية بلغاتها، لا سيما الإنجليزية، لكن أولئك من القلة التي لا تكاد تتجاوز عدد أصابع اليدين.

في النصف الأول من القرن العشرين كان الجو الثقافي السائد في المملكة لا يشجع كثيراً على الانفتاح على الآخر، وعلى الرغم من الاختلاف البين بين بعض مناطق المملكة على هذا الصعيد، فإن توحد البلاد أدى إلى توحد السياسات والأنظمة والأوضاع بشكل عام. ومما يمكن تعميمه في هذا السياق أن البلاد كانت وما تزال تتمتع بعلاقة عميقة بالموروث الديني والثقافي اللغوي، علاقة اتسمت في معظم الأحيان بقدر كبير من الحرص والتشدد أو ما يمكن أن يسمى زيادة الحيطة خشية من الوقوع في الزلل. وربما كان مرد ذلك إلى الظروف الجغرافية التي تسم الجزيرة العربية بشكل عام على ما بينها من تفاوت. فحتى أكثر البيئات انفتاحاً، وهي البيئة الحجازية، لم تكن ترى من العالم الكثير، أو لم تكن

ترى ما كانت تراه بلاد مثل مصر أو الشام. كانت غالبية الوافدين من الخارج من الحجاج أو زوار المناطق المقدسة، ولم يكن ممكناً - إلا في حالات استثنائية - الاتصال بالغرب مثلاً أو الذهاب إليه في بعثات كما كان يحصل في مصر محمد علي وأحفاده أو في البيئة الشامية حيث المسيحية وحيث الجاليات الأجنبية والحضور الغربي بأشكاله المختلفة. وزاد من ذلك أن الجزيرة العربية، والمملكة العربية السعودية بشكل خاص، لم تتعرض للاستعمار الأوروبي وأن الأقليات الدينية من مسيحية ويهودية وغيرها، كانت غائبة أو شبه غائبة.

كل ذلك كان لا بد أن يترك أثره على النتاج الثقافي الإبداعي من أدب وشعر وغيره، فكان أن جاءت النهضة متأخرة إجمالاً تتقدم في جهة وتتأخر في أخرى، وأنها حين جاءت كانت في الغالب أصداءً لما كان يحدث في البيئات العربية الأسبق إلى التغير والتجديد. ومع ذلك فإن تلك العلاقة المتأخرة نسبياً لم تحل دون تميز الصوت الشعري لدى المتميزين من الشعراء سواء في مراحل النهضة الأولى أو في المراحل التالية، فقد اختلف الشعراء بقدرما تشابهوا مع نظرائهم العرب استجابة لمؤثرات محلية متعددة وكثيرة، منها السياسي والاجتماعي والاقتصادي والجغرافي وكذلك الثقافي المتصل بما أشرت إليه في بداية هذه الملاحظات من نظرة الشعراء إلى أنفسهم بوصفهم منتمين إلى الجزيرة العربية وانطلاقاً من موقع الجزيرة المتميز على خارطة التاريخ والجغرافيا العربيين.

ج. معالم منهجية:

في الدراسة التي يتشكل منها هذا الكتاب يتأسس منهج التحليل على الوعي بأهمية البعدين الثقافي/الجمالي والتاريخي في اكتناه الظواهر الأدبية. البعد الأول يتضمن النظر إلى الأدب بوصفه منتجاً ثقافياً بالمستويين الرئيسين للثقافة، المستوى العالِم والمستوى غير العالم، أو المستوى الفكري الذي يشتغل عليه أفراد يمتلكون نصيباً مميزاً من المعرفة والدربة والإحساس الحضاري، والمستوى الشعبي الواعي وغير الواعي الذي يشترك فيه أفراد المجتمع ويعد مخزوناً تلقائياً لأفراد المجتمع ويتشكل منه الجزء الأكبر من هويتهم. فالأدب، وهو هنا الأدب

العالِم، أو أدب الثقافة العالِمة، متصل بهذين المستويين ومن الضروري استيعابهما وإن لم يتيسر في الغالب منحهما قدراً متساوياً من الاهتمام في البحث والتحليل.

ويتضمن هذا البعد أيضاً الجوانب الجمالية المتوزعة على الثقافة بمستوياتها المختلفة والتي لا يكون الأدب أدباً بدونها. فالجمال، سواء تمثل بإيحاءات الكلمة أو الجملة أو الصورة، أو بالإيقاع أو غير ذلك، هو روح الأدب والشعر منه بخاصة. ومن هنا كان ضرورياً أن يسعى التحليل النقدي إلى استيعاب هذا البعد إلى جانب غيره من أبعاد التحليل. ومع أن الأدب المدروس هنا أدب عالِم في المقام الأول فإنه يستمد الكثير من قيمه المعرفية والجمالية من اتصاله بالمستوى الشعبي للثقافة. فالشعر مهما علا كعبه في مضمار الفكر أو الفلسفة فإنه يظل متصلاً بالموروثات الخاصة بالشاعر الذي يعود، كما يعود القاص والكاتب المسرحي، إلى الموروث الشعبي يستمد منه الكثير من أشكاله وموضوعاته. ويعني هذا أن الشعر المدروس هنا يفتح بوابتيه على الثقافة العالمة وغير العالمة معاً، وليس ميله إلى أحدهما إلا نتيجة ظروف فردية لبعض الشعراء أو في بعض البيئات. أي أن وجود البوابتين لا يعني تساويهما في التأثير ولكن مقدار ميل القصيدة أو العمل الشعري إلى إحداهما مرتبط بمتغيرات فردية وبيئية تغلب عاملاً على آخر لكنها قل ما تحصر الشعر في منطقة واحدة بإطلاق.

ثانياً:

مكونات التجربة الشعرية:

إحدى المعضلات التي واجهها الشاعر في بواكير النهضة الأدبية في المملكة، والتي تأتي بمثابة المفتاح الأولي للمشهد الشعري، تمثلت في كونه مثقفاً في محيط اجتماعي وثقافي تهيمن عليه الأمية ويغلب عليه التفكير الماضوي أو التقليدي. فقبل أن يكون شاعراً أداته العربية الفصيحة كان الشاعر مطلعاً يقرأ الكتب ويسعى لأن يكون متصلاً بالعالم الخارجي على نحو لا يعرفه معظم المحيطين به. يقول أحد الذين واجهوا تلك المعضلة، الشاعر محمد بن عثيمين[1]:

جعلت سميري حين عز مسامري   دفاتر أملتها القرون السوالف

ومع أن الغربة التي يشير إليها ابن عثيمين لم تدفعه إلى الاتصال بالعالم الخارجي أو إلى الحاضر بقدر ما دفعته إلى تراث العربية في ماضيها القديم، فإن الغربة التي يشير إليها كانت نتيجة حتمية لانتمائه إلى ما نسميهم الآن النخبة المثقفة التي تقرأ وتفكر وتدرك أن مسافة كبيرة تفصلهم عن محيطهم.

الشعراء في الحجاز وفي غيره من أرجاء الجزيرة عاشوا تلك الغربة أيضاً ولكن بأشكال مختلفة ليعبروا عنها من ثم بأشكال مختلفة كاختلاف مواهبهم وتجاربهم. فهذا أحمد قنديل[2] على الرغم من تأخر المرحلة التي جاء فيها قياساً إلى مرحلة ابن عثيمين يعبر عن غربة مشابهة للشاعر النجدي في قصيدة بعنوان «الفراشة والشاعر» تعبر عن تجربة رومانسية يحاور فيها الشاعر فراشة ليبثها همومه. لكن اللافت هو ما تلاحظه الفراشة في يد الشاعر:

---

(١) محمد بن عثيمين من مواليد عام ١٨٥٣ بلدة السلمية جنوب مدينة الرياض، له ديوان شعر بعنوان العقد الثمين في شعر ابن عثيمين (١٩٥٥). توفي سنة ١٩٤٤، وقد التقى الملك عبدالعزيز في مرحلة مبكرة من تأسيس المملكة ومدحه بقصائد مشهورة ترسم فيها مناهج الشعراء العرب القدامى، كما في معارضته بائية أبي تمام في مدح المعتصم، التي قال فيها:

العز والمجد في الهندية القضب   لا في الرسائل والتنميق للخطب

(٢) ولد أحمد صالح قنديل في مدينة جدة عام ١٩١١، وتوفي سنة ١٩٧٩. رأس تحرير جريدة «صوت الحجاز» وعمل في عدد من المناصب الحكومية. من أعماله ثلاثة دواوين هي: الأبراج، الأصداء، أغاريد.

قالت: رأيت بعين الحب ساهرة شباكك الأخضر المفتوح في السحر
ونور مصباحك الوردي خافتة أضواؤه .. كبقايا الحلم من وطري
وبين كفيك سفر مثل قارئه بدا هناك كطير.. هم .. لم يطر

فهاهو الكتاب يمثل مرة أخرى سميراً حين يعز المسامر، كما يقول ابن عثيمين. لكن حس القنديل الشعري وتجربته وبيئته ومرحلته تأتي بفراشة لم يكن لشاعر الصحراء النجدية أن يتخيلها. ومع ذلك فإن كلا الشاعرين بثقافتهما الفصيحة غريبان عن بيئة لا تكاد تحفل بالكتاب الذي يأتي هنا ملجأً للشاعر، كما يتابع قنديل:

فقلت: هذا الذي أرجو بجيرته ما أبتغيه.. حياة الطين.. والمدر

التقاء الشاعرين السعوديين في تلك الغربة الثقافية المبكرة نسبياً لا يقلل بالطبع من أهمية الاختلاف بينهما، ليس على مستوى الفراشة التي حلقت بها كتب مختلفة إلى القنديل فحسب، وإنما أيضاً من حيث أن الشاعر القادم من الحجاز يذكر بخاصية أخرى لا نجدها عند ابن عثيمين ولكنها تمثُل، وعلى نحو بارز، في ثقافة المنطقة ككل. فالجزيرة العربية مهما اعتزت بالفصحى وسعى مثقفوها إلى التراث العربي الإسلامي الفصيح فإن أولئك المثقفين يظلون أيضاً ورثة ثقافة محلية تهيمن عليها العامية وتزخر بتقاليد لا يستطيع أحد التعالي التام عليها.

جزء كبير من غربة الشاعرين وغيرهما من مثقفي البلاد عندئذ جاءت بسبب هيمنة العامية وانتشار نتاجها الأدبي عموماً، بل وطغيان ذلك النتاج على نحو قد لا نجده في بلاد عربية أخرى. ابن عثيمين سعى إلى النأي بنفسه عن العامية باللجوء إلى الموروث العربي القديم وترسم خطى أبي تمام وغيره، ومثله فعل شعراء كثر في مناطق مختلفة من المملكة. لكن الشاعر الآخر، أي القنديل، اختار طريقاً أقرب إلى التوفيق، أو أسرع في الوصول إلى القارئ البسيط، وذلك من خلال كتابة الشعر بالعامية، وهو من هنا يعد فعلاً «في مسيرة القصيدة السعودية – نقطة التقاء الثقافة الشعبية بالرسمية، على مستوى اللغة والأسلوب...»[1] لقد تحول القنديل إلى شاعر زجل يعبر عن هموم الإنسان اليومية بالإضافة إلى كتابته قصائد غنائية تشيع بين الناس بإيقاعها المألوف ولغتها السهلة المتناول.

---

(١) عبدالله المعيقل: موسوعة الأدب السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات، مج٢: الشعر (الرياض: المفردات، ٢٠٠١) ص ٥٥.

كانت العامية وما تزال مؤشراً، وإن لم يكن صادقاً دائماً، على حالة الأمية التي ظلت تسود الجزيرة العربية كلها لفترة طويلة من الزمن. ومع الأمية سادت بطبيعة الحال حالة من الجهل والغربة عن موروث الفصحى. ومع أن تلك الغربة عمت أرجاء الوطن العربي طوال فترات العصور المملوكية والعثمانية، أي طوال فترة الانحدار التي عاشتها البلاد العربية، فإن الجزيرة العربية، ومنها بالطبع الأجزاء التي ألفت فيما بعد المملكة العربية السعودية، شهدت فصولاً ربما كانت الأطول والأشد حلكة من التخلف لعزلتها النسبية عن مصادر التحضر الحديث، بل وحتى عن الدول العربية التي كانت تتصل بالغرب وتنهض وإن ببطء.

بيد أن سواد الأمية لم يحل دون أن تقوم في وسط الجزيرة حركة تنويرية سعت إلى استعادة الإسلام كما كان في عهد الرسول ﷺ والخلفاء الراشدين. وتمثلت تلك الحركة، كما هو معروف، بجهود الشيخ محمد بن عبدالوهاب ومؤازرة الإمام محمد بن سعود إبان القرن الثامن عشر الميلادي التي أثمرت عن إزالة الكثير من مظاهر الجهل على مستوى العقيدة والعبادة، مبتدئة تحركاً سياسياً/ دينياً استطاع على مدى عقود أن يسفر عن نظام سياسي يوحد الكثير من أجزاء الجزيرة العربية في كيان واحد. ومع ذلك فإن التنوير الديني لم يؤد إلى تنوير ثقافي أو اجتماعي عام وموازي، فظل الكثير من مظاهر التخلف قائماً إلى أن جاء العصر الحديث، حيث اقتصر العلم طوال قرون على فئات محدودة العدد تمثلت في فقهاء ومدرسي كتاتيب، مثلما يشير ابن عثيمين في بيته المقتبس أعلاه.

التأثير الثقافي البارز لتلك الحركة، كما لاحظ بعض الباحثين، هو في دعم القصيدة الفصيحة في مقابل القصيدة النبطية أو المنظومة بالعامية في منطقة نجد بالذات[1]. ومع أهمية هذا التأثير، لا سيما فيما يتصل بتطور الشعر، فإن الأثر الثقافي العام ظل محدوداً وظلت العامية تشكل التيار الرئيس للثقافة المحلية ليس في نجد وحدها وإنما في كافة أرجاء الجزيرة العربية حتى مطلع القرن العشرين، بل إنها ما تزال

---

(١) عبدالله عبدالجبار: التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية (القاهرة: معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٥٩) ص ١٥٤؛ وانظر أيضاً: عبدالله المعيقل، موسوعة الأدب السعودي (مرجع سابق) ص ٢٤.

الوسيط اللغوي الأبرز في عدة أرجاء حتى اليوم. لكن تراث الفصحى الذي ظل حياً في بعض مواقع العلم الرئيسة مثل الحرمين الشريفين وفي المساجد عموماً والكتاتيب عاد يزدهر مع نهوض البلاد نهضة عامة مع تأسيس المملكة ودخولها مرحلة التعليم النظامي المتمثل بتأسيس المدارس وابتداء الابتعاث ثم تأسيس التعليم الجامعي في مكة المكرمة والرياض وبقية مناطق المملكة تباعاً. وتاريخ الأدب العربي الفصيح مرتبط ارتباطاً عضوياً بطبيعة الحال بتلك النهضة التعليمية وعودة الفصحى إلى المقدمة بوصفها لغة الكتابة والتأليف، بل ولغة الوسائط الإعلامية من صحف وإذاعة وتلفاز وغيرها، على النحو الذي ترك أثره على انتشار الأدب بأنواعه المختلفة، خاصة الشعر.

يعد الشعر في هذا السياق النوع الأكثر تأثراً بهذه التطورات والأكثر مقاومة لها في الوقت نفسه، لكونه النوع الأدبي الرئيس منذ القدم ولأن التراث الشعبي بشكل عام تراث شعري بالدرجة الأولى. فقد تأثر الشعر بتطور التعليم وازدهار الثقافة وأخذت الفصحى تهيمن على الخطاب الشعري، لكن مقاومة قوية واجهت ذلك التحول متمثلة بالشعر النبطي في بعض المناطق وبأنواع الزجل والشعر الشعبي في معظم المناطق. وما تزال تلك المقاومة قائمة حتى الآن، ما أدى إلى انقسام التراث الأدبي الشعري إلى قسمين واضحين، قسم فصيح وآخر بالعامية أو شعبي. لكن ذلك الانقسام لم يؤد إلى قطيعة كاملة بينهما، فقد ظلت الجسور قائمة وظل بعض الشعراء ينظم باللهجتين، الفصحى والعامية، كما في حالة أحمد قنديل وغيره، وظلت الأشكال الشعرية وأنماط التعبير تتنقل وتمتزج مشكلة في بعض الأحيان خطاباً وسطاً بين الفصيح والعامي نجده في بعض الأغنيات الشائعة بشكل خاص.

من الشعراء الذين تداخل لديهم الخطابان الفصيح والعامي، وإن بشكل محدود، الشاعر حسين سرحان الذي عاش في مكة المكرمة وتثقف ثقافة فصيحة مميزة لكنه ظل يحمل خلفية بدوية تشي بها بعض أعماله. ففي بعض قصائد سرحان، الذي يعد من شعراء الرعيل الأول في المملكة، تمتزج الفصحى ببعض سمات الشعر النبطي الذي تتناقله البادية. يقول حمد الجاسر إن سرحان على الرغم من كونه من مواليد

مكة المكرمة فإنه يظل «ابن البادية، أمضى زهرة شبابه، وريعانه، وعهد كهولته، متنقلاً بين مرابعها ومراتعها، فبدت سمات تلك الصحراء بارزة في شعره ...» ثم يشير إلى مفردات ترد في شعره ويظن القارئ أن الشاعر التقطها من بطون المعاجم بينما هي تأتي عن سليقة بدوية تنم عن قوة الصلة بحياة الصحراء. ومما يتصل بذلك ما يشير إليه الجاسر من قصائد كتبها سرحان بالعامية، فسرحان يجيد نظم الشعر باللهجة العامية، أي ما يعرف في نجد بالشعر النبطي، وفضلاً عن إجادته فهو يحفظ كثيراً منه، حفظ تذوق وفهم وإدراك، وفي بعض الأحيان قد يعمد إلى شيء من ذلك الشعر فيصوغه في قالب فصيح[1].

لكن سرحان يظل مع ذلك شاعراً فصيحاً بل وموغلاً في الفصاحة من خلال معجمه الشعري وتراكيبه التي تستعيد الكثير مما يعج به الشعر العربي القديم، كما يقول الجاسر نفسه.

غير أن ما يلفت النظر بشكل خاص، وما يعد في الوقت نفسه، سمة لافتة للتجربة الشعرية في المملكة، هو أن شاعراً بهذا التوغل في الموروث الفصيح منه والعامي، بهذا الاتصال بالثقافة العربية بمستوياتها المتباينة، قادر أيضاً على أن يكون له بعد عالمي لا من خلال القراءة فحسب وإنما من خلال الكتابة والاستفادة الشعرية. فسرحان أيضاً شاعر «رومانتيكي»، كما يقول خبير آخر بشعره، «يبث الطبيعة شكواه ويشرك الكائنات الحية أحاسيسه وشعوره[2]». بل إن الشاعر يتجاوز ذلك الاتصال بالتجارب العالمية من خلال شعره إلى الكتابة عن الشعر الأجنبي، فنراه يكتب عن الشعر الإنجليزي بل ويعيد صياغة بعض المقطوعات المترجمة منه شعراً، كما فعل بملحمة الشاعر الإنجليزي جون ملتون وبقصيدة لشاعرة من رومانيا. وسرحان في كل ذلك شديد الإعجاب بل ومتماهٍ مع ما يقرأ ويقدم للقارئ[3].

(١) من مقدمته لديوان أجنحة بلا ريش (الطائف: نادي الطائف الأدبي، ط٢، ١٣٩٧) ص ٨، ١٠.
(٢) علي حسين العبادي في تقديمه لديوان الطائر الغريب (الطائف: نادي الطائف الأدبي، د. ت.) ص٤.
(٣) من مقالات سرحان (الرياض: نادي الرياض الأدبي، كتاب الشهر (١٣)، ١٤١٠هـ). وانظر أيضاً الدراسة التي نشرتها بعنوان: «بين المثاقفة والتوظيف: الخطاب الاستغرابي في الشعر السعودي» في كتاب إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر (الرياض: نادي الرياض الأدبي، ١٤١٩هـ).

النزعة الرومانسية في شعر سرحان تذكرنا بسمة بارزة أخرى للتجربة الشعرية في المملكة، سمة المثاقفة مع التجارب الأخرى سواء كانت عربية أم أجنبية. والمقصود هنا الانفتاح على تلك التجارب والسعي إلى رفد التجربة المحلية بما هو مميز ومختلف في الوقت نفسه. تلك السمة كانت لصيقة بالتجربة الشعرية الحديثة منذ المرحلة الأولى التي سبقت تأسيس المملكة، فالشاعر في الجزيرة العربية، كما سبقت الإشارة، ليس في النهاية سوى جزء من حركة الشعر العربي التي انفتحت على التجارب العالمية مع مطالع النهضة العربية الحديثة. غير أن تضافر سمة كهذه مع بعض السمات الأخرى، كتلك التي تأملنا هنا، هو ما يؤدي إلى تبلور تجربة مختلفة في تكوينها العام. فأن ينزع شاعر مثل حسين سرحان إلى العالمية وهو الذي يحمل في تجربته عناصر شعبية/بدوية وعربية فصيحة، هو ما يشكل ما يمكن أن نصفه بخصوصية التجربة الشعرية في المملكة، لا سيما أن تظافر هذه المكونات يتكرر عند غير شاعر وفي غير منطقة من مناطق المملكة العربية السعودية.

بدخول ما يمكن أن نسميه الخطاب التثاقفي، أو الخطاب العالمي، يكتسب الشعر السعودي سمة بارزة أخرى تربطه بالتجربة الشعرية العربية، من ناحية، وبالتجارب الشعرية العالمية المختلفة، التي منها استقى معظم الشعراء السعوديين، في نهاية المطاف، معرفتهم بالشعر العالمي. فغياب المعرفة باللغات الأجنبية لدى كثير من الشعراء في المملكة اضطرهم إلى الاعتماد على المترجمات العربية المباشرة وعلى التجارب الشعرية العربية التي أفادت من الشعر في أوروبا وأمريكا وغيرها (علماً بأن من الشعراء العرب من اعتمد أيضاً على المترجمات). من هذا المنطلق جاءت مراحل في الشعر السعودي لم تكن لتخطر على بال بعض المشاركين في مرحلة التأسيس: مراحل الرومانسية والرمزية والحداثة. ولتدخل بذلك أنماط شعرية جديدة مثل: شعر التفعيلة، وقصيدة النثر مما لم يكن الأوائل ليعدوه شعراً. ومع أن من تلك التطورات ما أرهصت له محاولات مبكرة، كما عند محمد حسن عواد في تجربته لشكل من أشكال الكتابة الشعرية المنثورة، فإن العبرة ليست بالمحاولات الفردية وإنما بتحول الشكل إلى ظاهرة شاملة أو شبه شاملة.

في الخمسينيات والستينيات الميلادية بدأت التطورات المشار إليها بالظهور لدى شعراء مثل: ناصر بو حيمد (أو أبو حيمد) وحسن القرشي وسعد البواردي وعدنان السيد العوامي ومحمد سعيد الجشي وثريا قابل ومحمد هاشم رشيد، وغيرهم. كان من تلك التطورات توظيف لغة شعرية بعيدة عن قيم الجزالة والقوة التي شاعت عند الجيل السابق، وطرح قضايا أكثر قرباً من مشكلات الإنسان المعاصر بفرديته وحزنه الذاتي وقربه من الطبيعة العذراء. فاللغة العاطفية التي توحد الشعر حيثما كان تتخذ هنا لباساً مختلفاً برهافة حسها ولطف مداخلها. مثلما نجد عند عدنان السيد العوامي[1] في قصيدة بعنوان «حلم» تذكرنا بإيقاعها ولغتها وحميمية صورها وطابعها القصصي بما كان شائعاً في شعر الرومانسي العربي سواء لدى عمر أبو ريشة أو نزار قباني أو لدى إبراهيم ناجي في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين. فالصوت الشعري هنا أنثوي يروي حلماً لا يخلو من الحسية بل الإيروتيكا الخفيفة:

أغفو فتوقظني الرؤى من مضجعي وأظل بين ترقب وتطلع
وأبيت ساهرة يراود مقلتي طيف يقاسمني الهوى في مخدعي
تلهو يداه براحتي فأنتشي وأضمه من لهفتي في أضلعي
وأحسه نفساً يوشوش وجنتي ويطوف روحاً في خيالي الممرع...
ويلم خصلاتي برقة واله ويعود ينثرها بشوق المولع
وأحس راحته تلامس معصمي وفمي وتغمرني بشيء ممتع

إلى آخر النص وعلى نحو لا يختلف كثيراً عما نجد لدى شعراء سعوديين كثيرين من تلك الفترة مثل محمد العامر الرميح وغازي القصيبي بل وشعراء مرحلة تالية مثل أحمد الصالح.

(١) ولد عدنان العوامي سنة ١٩٣٨ في قرية التوبي في القطيف شرق المملكة العربية السعودية، وله ديوان شاطئ اليباب (١٩٩٢).

بيد أن تلك الفترة حفلت أيضاً بما يخرج عن كثير من المألوف الشعري من حيث الشكل واللغة. وهنا تبرز تجربتا شاعرين هما ناصر أبو حيمد ومحمد العامر الرميح[1]، ضمن تجارب مهمة أخرى. نجد لدى الشاعرين توجهاً رمزياً أو قريباً من الرمزية ومعانقة واضحة لتجارب عالمية في الكتابة الشعرية سواء من حيث الموضوعات أو من حيث أنماط الكتابة تأخذهما إلى حيث تسعى القصيدة إلى النأي عن التصريح باتجاه الإيحاء وإلى آفاق الاختلاف المكاني والثقافي بديلاً عن المألوف والمتعارف عليه. لكن النص لديهما يظل مع ذلك أقرب إلى المتناول مما شاع في مرحلة لاحقة من أنماط الكتابة الشعرية المكثفة. يقول محمد العامر الرميح في قصيدة بعنوان «نداء الحياة»:

ترى .. أي صوت غريب

تحدر من خلف .. خلف الغيوب

ينادي تعال .. تعال إلي

تعال أضمك بين يدي

تعال أرقرق في شفتيك

رحيق الخلود

وأغمر في ألق .. مقلتيك

وكل الوجود

فهيا: تعال .. تعال إلي

تعال قبيل يبين الصباح[2] ...

ضبابية الدلالة هنا مقصودة بالطبع، فالشاعر يريد أن يشيع جواً من الغموض على القصيدة على الرغم من أن حالة الحرمان واليأس ينضح

---

(١) ناصر سليمان بو حيمد من مواليد الرياض سنة ١٩٣١. درس في البحرين وله من الأعمال ديوان شعر بعنوان ١٩٦٠. أما محمد العامر الرميح فمن مواليد سنة ١٩٣٠ في المدينة المنورة، درس العلوم الشرعية وعمل دبلوماسياً في السفارة السعودية بلبنان. له دراسات نقدية ومجموعة شعرية بعنوان: جدران الصمت (١٩٧٤).

(٢) عبدالله بن إدريس: شعراء نجد المعاصرون (القاهرة: مطابع دار الكتاب العربي بمصر، ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م) ص ١٤٩ - ١٥٠. من المهم الإشارة إلى أن كتاب عبدالله بن إدريس لم يكن مجرد تعريف بمجموعة من الشعراء الجدد، وإنما كان تعبيراً عن إيمان بأهمية التجديد دفعت الباحث ليس إلى جمع نصوص شعراء مجددين فحسب وإنما أيضاً إلى الدفاع عنهم في خطوة أرهصت لفترة الحداثة الشعرية في السبعينات.

بها النص وتبرز في اضطرار الشاعر إلى العودة دون الحبيب المقصود ليس معه سوى ذلك الشيء الغريب («وفي عمق روحي .. الطعين/ أحس بشيء خفي .. غريب/ بشيء رهيب»). والقصيدة مهداة إلى «الصديق الشاعر شفيق المعلوف»، الشاعر المهجري اللبناني. ومما يلفت النظر حرص الشاعر على استخدام النقاط في النص لجعل القارئ يتريث ويلتقط الرؤية الهادئة المتأملة التي تشيع بين الأسطر وفي ثنايا الخطاب. هذا الاهتمام بالتشكيل الطباعي للنص جديد بالطبع لشعرية تنحو باتجاه المقروئية ومخاطبة العين والأذن معاً. والشاعر حريص، من ناحية أخرى، على تذكير القارئ في قصائد أخرى بطبيعة الشعر الذي يكتبه، فهو يشير تحت عنوان قصيدته «طوفان» إلى أنها «قصيدة رمزية».

التوجه نحو التفعيلة في شعر الخمسينيات والستينيات كان متردداً، نجده قوياً لدى بعض الشعراء ضعيفاً لدى البعض الآخر. فشاعر مثل طاهر زمخشري[1] يرى أن أول من كتب الشعر الحر في المملكة هو حمزة شحاتة ثم محمد حسن عواد. ولكن تلك البدايات لم تؤسس لتيار مستمر في توظيف القصيدة التفعيلية أو ما سمي أحياناً بقصيدة الشعر الحر. وكان الزمخشري نفسه، كما يشير عبدالله الحامد، ممن شعروا بالضيق تجاه قيود التفعيلة الثابتة في البحور الخليلية فكتب يقول:

بلا قيود أو بحور أو مقام

... لكنها قصيد.

لونه جديد

مرسل بغير وزن وبلا قيود[2]

لكن الشعر الحر الذي كتبه الزمخشري ظل، كما يضيف عبدالله الحامد، مسكوناً بروح عمودية.

---

(١) ولد طاهر زمخشري سنة ١٩١٤ في مكة المكرمة ومارس أعمالاً منها رئاسة تحرير صحيفة «البلاد» وكان من الإذاعيين الأوئل. منح جائزة الدولة التقديرية في الأدب لسنة ١٩٨٥ وله من المؤلفات الشعرية: أحلام الربيع، همسات أصداء الرابية. وتوفي سنة ١٩٨٧.

(٢) عبدالله الحامد في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية (الرياض: مؤسسة دار الكتاب السعودي، ١٩٨٢) ص ١٤٨.

لدى شعراء الخمسينيات والستينيات، مثل محمد الرميح وناصر أبو حيمد، تتضح الازدواجية في شعرية تصبو إلى الاختلاف ومعانقة التجارب الجديدة، لكنها تظل مرتبطة بموروث يصعب التخلي عنه، إما لضغط المحيط الثقافي ومطالبته الشاعر بالإبقاء على الأشكال وطرق التعبير الموروثة، أو لرغبة الشاعر نفسه واكتشافه جوانب جمالية ودلالية مهمة في مختلف الأشكال. ولعل ناصر أبو حيمد من الأمثلة المهمة في هذا السياق، فهو يعد من قبل الكثيرين من أكثر الأصوات الشعرية في تلك المرحلة معانقة للجديد، فعبدالله المعيقل يرى في قصيدته التي عنونها بـ «قصيدة» إحدى «طلائع قصائد النثر في الشعر السعودي الحديث[1]». غير أن لأبي حيمد قصائد أخرى ينتظمها الشكل العمودي وإن كان مخفف الإيقاع ومطور الديباجة. فهو إن تخلى عن الإيقاع في نصوص مثل «قصيدة» و «رباه» و «قلق»، كما في قوله في القصيدة الأخيرة:

من ذا الذي يطرق نافذة بيتي
الظلام الرهيب
يكفنني بجلبابه
منزلي على قارعة الطريق
يرصد العابرين في قلق
والمدلجين في ذعر[2]

فإنه في قصائد أخرى مثل: «آفاق» و «كبرياء الألم» يلتزم البحر الخليلي:

أواه جـف النـغـم   لـم يبـق إلا الألـم
عبـدت فيـك الفـراغ   قدسـت فيك العـدم

الروح العمودية التي يلاحظها عبدالله الحامد لدى الزمخشري ليست موجودة هنا بكل تأكيد، إذا كان المقصود بها ترسم خطى الموروث، فنحن هنا إزاء نصوص تخرج عن المألوف حتى مع التزامها التفعيلة

(١) موسوعة الأدب السعودي (مرجع سابق) ص ٤٦.
(٢) شعراء نجد المعاصرون (مرجع سابق) ص ١٠٦.

الخليلية الثابتة. لكن ما هو مشترك بين التجربتين، تجربة الزمخشري وأبو حيمد، هو الرغبة في البقاء على نحو ما تحت مظلة الموروث وعدم الانبتات عنه بالكلية، ولاشك أن الزمخشري أكثر حرصاً على ذلك من الشاعر الآخر، الأمر الذي جعل الزمخشري شاعراً يحتفل بالروحانية وبالأماكن المقدسة في الحجاز حيث نما وترعرع[1].

ذلك البقاء في ظل الموروث الإيقاعي ظل إلى جانب الاتكاء على الموروث الشعبي، أو العامية أحياناً، سمة لكثير من التجارب الشعرية حتى ما كان منها موغلاً في الحداثة والثورة على القديم. فكما سنلاحظ في فصول تالية من هذا الكتاب ظلت تلك المزاوجة تسم تلك التجارب الشعرية بقدر من الاختلاف والتوتر في الوقت نفسه. ولم تكن تلك المزاوجة في حقيقة الأمر سوى شكل آخر من أشكال المواجهة بين التقليد والتجديد، بين ماضٍ يتشبث بالبقاء وحاضر أو مستقبل يصر على ترك بصماته على التجّربة الثقافية والإبداعية. كانت مزاوجة أو توتراً عرفته الحياة في المملكة العربية السعودية في كافة ميادينها، الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، فلم تقتصر على الشعر أو الأدب بوجه عام، وهو بالطبع ما يتوقع من نتاج أدبي متفاعل مع الحياة المحيطة به ونابع من ثنايا سماتها وطموحاتها وإشكالياتها. في كثير من التجارب لم يكن الاتكاء على الموروث نابعاً من الإعجاب به فحسب، وإنما أيضاً، وربما في المقام الأول، نتيجة الخوف من المجهول أو نتيجة الكراهية لبعض نتائج التحديث الذي عم قطاعات كثيرة من قطاعات الحياة. وفي الوقت نفسه لم يكن الموروث منحصراً في الموروث الشعبي أو موروث العامية، وإنما تعداه إلى موروث العرب القديم، إلى الشعر الجاهلي وما بعده.

تلك العودة نجدها بشكل خاص فيما عرف بأدب الحداثة، لا سيما الشعري منه، ولعل المفارقة هنا تكمن في أن شعر الحداثة وهو يستعيد الموروث بأشكاله إنما يكرر مأساة شاعر محافظ وتقليدي جداً مثل ابن عثيمين الذي أشرت إليه في بداية هذا الفصل، فهي مأساة المثقف في نهاية المطاف، وهو قدر الشاعر أو المبدع حين يحتمي عن بعض مظاهر

(١) حول الجانب الروحاني في شعر زمخشري انظر: حافظ المغربي «شعرية المكان المقدس» دراسات في الشعر السعودي (الرياض: النادي الأدبي، ٢٠٠٦).

الحاضر بنتاج الماضي. فسواء كان المحتمى به نموذجاً عربياً قديماً مثل أبي تمام أم جاهلياً أم شعبياً أقرب من الناحية الزمنية، فإن ثمة ازورارا عن الحاضر في كلتا الحالتين على نحو ما. ولعل في هذا تكمن المفارقة الأكبر فيما نتأمله، وهي أن الحداثة ظلت دائماً الوجه الآخر للتراث، ليس دائماً بالشكل التصالحي أو المنسجم الذي يراه البعض، وإنما أيضاً، وربما في المقام الأول تعبيراً عن التوتر والقلق الذي تشيعه الحياة الحديثة فتدفع الشاعر دفعاً باتجاه الماضي، تماماً كما يحدث في حياة الفرد العادي حين يواجهه الجديد ويقلقه بما فيه من مجهول فيتشبث بحاضره أو يسعى إلى استعادة ماضيه القريب أو البعيد بالتأكيد على أهمية القيم والتقاليد وما إليها.

ما ينبغي ملاحظته في هذا السياق هو أن تشابه العوامل الدافعة إلى الاحتماء بالموروث لا يعني تطابقاً في التجارب. فالتجريتان، التقليدية كما عند ابن عثيمين، مثلاً، والحداثية، كما عند الشعراء الأكثر حداثة، لا سيما شعراء السبعينيات، تتعاملان مع الموروث من منطلقات متباينة. فإذا سعى الشاعر السعودي في مراحل التأسيس، سواء كان ابن عثيمين أو أحمد الغزاوي أو خالد الفرج، إلى الموروث الشعري فإن سعيه كان إلى التماهي مع ذلك الموروث بالسعي إلى استعادته دون تعديل أو بتعديل طفيف، فهي في النهاية نزعة اتباعية (كلاسيكية) كتلك التي نجدها لدى حافظ إبراهيم أو شوقي أو الجواهري، نزعة تتأسس على القناعة بالقيمة الرفيعة لذلك الموروث وصعوبة أو استحالة الإتيان بما هو أفضل منه. لكن السعي نفسه يتغير تغيراً أساسياً حين نتأمل كيفية التعامل مع الموروث لدى شعراء مثل: سعد الحميدين أو محمد الثبيتي أو عبدالله الصيخان في السبعينيات والثمانينيات. فهنا يستعاد الموروث مع بقاء مسافة بينه وبين الشاعر أو النص تحفظ للموروث مكانته الجليلة لكنها تفقده أيضاً سطوته الاتباعية، أي كونه النموذج الأمثل للتبني والإفادة. ففي قصيدة الصيخان «هواجس في طقس الوطن»، مثلاً، يستعاد الموروث في مطلع القصيدة من خلال أبيات تسير على البحور الخليلية بانتظام، لكن ذلك الشكل ما يلبث أن يتبعثر بخروج النص إلى فضاء تفعيلي مغاير يوحي بأن عمودية المطلع لم تكن كافية لاستيعاب تجربة الشاعر أو احتياجاته التكنيكية لرسم معالم الرؤية الشعرية:

قد جئت معتذراً ما في يدي خبر رجلاي أتعبها الترحال والسفر
ملت يداي تباريح الأسى ووعت عيناي قاتلها ما خانها بصر
قهوة مرة وصهيل جياد مسومة والمحاميس في ظاهر الخيمة العربية...

في مرحلة لاحقة، هي مرحلة الثمانينات، لا نلبث أن نلاحظ أنه حتى هذا النمط من التعامل مع الموروث ما يلبث أن يختفي تحت وطأة تجربة مغايرة هي تجربة قصيدة النثر، التي تؤدي إلى التخلي تماماً عن الإيقاع التفعيلي دون أية مهادنة انحيازاً إلى إيقاع مختلف ورؤية شعرية تتطلب لغة واستراتيجيات تعبيرية أكثر تناسباً مع مرحلة جديدة. وإذا كانت هذه المرحلة إنما تنسل من إرهاصات تجارب سابقة، ربما كان محمد حسن عواد أول من زرعها في التربة المحلية، لتستمر على استحياء لدى ناصر أبو حيمد ومحمد الرميح، فإن الأب الأكثر مباشرة لقصيدة النثر لم يكن السياق المحلي وإنما كان السياق العربي بروافده العالمية، الغربية تحديداً، الذي تفاعل معه الشعراء مثلما تفاعل سابقوهم مع شعراء النهضة والاتباعية ثم الرومانسية والرمزية وغيرها. فقد لعب الشعراء اللبنانيون والعراقيون بشكل خاص دوراً مهماً في استنبات الشكل الجديد وتطويره لدى الشعراء السعوديين، مثلما لدى الشعراء في منطقة الخليج وبقية أنحاء الوطن العربي. وحين نتأمل الظروف الأبعد من ذلك كله فسنجد أن المؤثر الأكثر فاعلية لم يكن سوى التطورات الاجتماعية والثقافية المختلفة، لا سيما هيمنة الحياة المدنية المعاصرة أو بروز المدينة بوصفها ظاهرة متنامية وكبرى في حياة الإنسان في هذه المنطقة. فقد استدعت تلك التطورات طرائق مختلفة للكتابة الشعرية مثلما استدعت تنامي أنماط أدبية لم يكن لها حضور طاغٍ من قبل مثل الرواية.

القسم الثاني

آفــاق التجـديـد

الفصل الأول

رومانسيون ورمزيون:

القرشي، أبو حيمد، المسْلِم

التجديد، كما يقال، هو الوجه الآخر للتقليد، كأنهما وجها العملة المتلازمان في الحياة الثقافية، بل في الحياة عموما، لا وجود لأحدهما بدون الآخر، أو كأنهما طرفا العلاقة الجدلية التي يؤدي وجود أحدهما إلى وجودِ الآخرِ بالضرورة. فالتقليد، أو المحافظة، يعني استبقاء قديم كان يوماً جديداً ثم استهلك حتى بات بحاجة إلى جديد ينفضه ويعيد إلى الحياة الثقافية الحياة والنماء. ثم ما تلبث عناصر هذا الجديد حتى تخلق وتتطلب من ثم عناصر أخرى تحل محلها.

غير أن من ظواهر الحياة الإنسانية عموماً تلك المفارقة العجيبة المتمثلة بإصرار العناصر التقليدية، التي كانت تجديداً ذات يوم، على البقاء ومقاومة الجديد، بعد أن تعرضت هي نفسها لمقاومة سابقة تغلبت عليها وفرضت نفسها. كما أن من ظواهر الحياة أيضاً أن من تلك العناصر ما يعيد تشكيل نفسه ليتكيف مع الجديد ويندمج فيه، بقدر ما أن من الجديد ما يسعى إلى استيعاب القديم وأخذه معه في رحلة التغير التي تقتضيها سنن الحياة. أي أن المسألة ليست ثنائية تضادية بالمطلق الذي يفهم لأول وهلة. ثمة مرونة واستيعاب مثلما أن ثمة سعي للقطيعة والاجتثاث.

المشهد الثقافي/ الشعري الذي شهدته البلاد السعودية في عقدي الخمسينيات والستينيات وصولاً إلى أواسط السبعينيات، يمثل تلك الاشتباكات التي تعكس ما أسميته «جدل التجديد»، فبقدر ما كانت هناك مساع للإطاحة بالتقليدي القديم، كانت هناك مساع أخرى لإيجاد المساحات المشتركة، أحياناً لدى الشاعر الواحد. فقد شعر عدد من الشعراء في تلك المرحلة بالحاجة الماسة إلى استيعاب متغيرات الحياة الثقافية من حولهم، في البلاد العربية وفي الأفق العالمي، فبدلوا الأشكال والأساليب وغيروا من الموضوعات والتطلعات، لتدخل الحياة الثقافية تيارات جديدة لم تكن معروفة على النحو الذي عرفته الحياة في تلك

المرحلة. جاء شعراء مثل حسن القرشي وناصر بو حيمد (أو أبو حيمد) ومحمد سعيد المسلم ومحمد العامر الرميح ومحمد الفهد العيسى وطاهر زمخشري ومحمد حسن فقي وعدنان السيد العوامي ومحمد علي السنوسي وغيرهم بعناصر لم يكن يعرفها الشعراء والمتلقون في العقود التي سبقت فبثوا في المشهد الشعري جديداً من العناصر انتظم معظمها تيارا الرومانسية والرمزية اللذان كان الشعر العربي قد عرفهما قبل ذلك بعقدين أو ثلاثة سواء في مدرسة أبوللو أو الديوان في مصر أو مع التيار الرمزي في لبنان وفي المهجر وغيره.

ومع التيارين المشار إليهما، بما حملاه من تغير عميق في النظر إلى الحياة والكون والإنسان، جاء تغير عميق آخر في العلاقة بالثقافات الأخرى خارج العالم العربي، تغير اتسم بالانفتاح على تلك الثقافات، وإن كان انفتاحاً لم يكن بالشمولية أو الديمومة التي قد نجدها في بيئات ثقافية عربية أخرى. وحين نقول الثقافات الأخرى فإن المقصود هو غالباً ثقافة آخر واحد، أو آخر كلي واحد، هو الآخر الغربي. فقد كان الغرب تحديداً المحرك الرئيس لحركات التجديد الإبداعية في الثقافة العربية عموماً في العصر الحديث. كان المرجعية الرئيسة للمفاهيم والتيارات والتقنيات الإبداعية التي تغذى بها الأدب العربي الحديث طوال القرن ونصف الماضي تقريباً، وكانت تلك المفاهيم والتيارات والتقنيات بدورها مصدر تطور العديد من المواقف والتصورات في الأدب العربي عموماً والشعر بشكل خاص. وهذه مواقف تعكس الثقافة والشعر الذي يتمثلها بقدر يفوق ربما ما تعكسه من الآخر بشخوصه وأماكنه، بمعنى أن تمثل الآخر يقودنا إلى معالم الذات المتحدثة ورؤيتها للعالم على نحو يفوق ما يوضحه ذلك التمثل حول الآخر نفسه. فالشاعر حين يتحدث عن الغرب بأماكنه أو بأشخاصه أو بأفكاره أو غير ذلك فإنه دون شك يتحدث عن حضور ثقافي طاغ للآخر في حياة الثقافة والفرد معاً، لكن ما يقوله لا يعكس ذلك الآخر بقدر ما يعكس ذات الشاعر وتصوراته. فنحن لا نقرأ قصيدة عن أوروبا أو بلد أو فرد ينتمي إليها لنتعرف على الحضارة الأوروبية أو ذلك البلد أو الفرد، لأن الشعر لا يقرأ بحثاً عن معلومة، أو هكذا يفترض، وإنما لنتعرف على رؤية الشاعر للأماكن والأشخاص. وبالتأكيد فإن القصيدة قد تضيء جوانب حقيقية في الآخر أو ثقافته،

لكن ذلك ليس هو المهم، إنما هو كيف تتصل تلك الجوانب برؤية الشاعر وبالبيئة التي يتحدث منها وإليها.

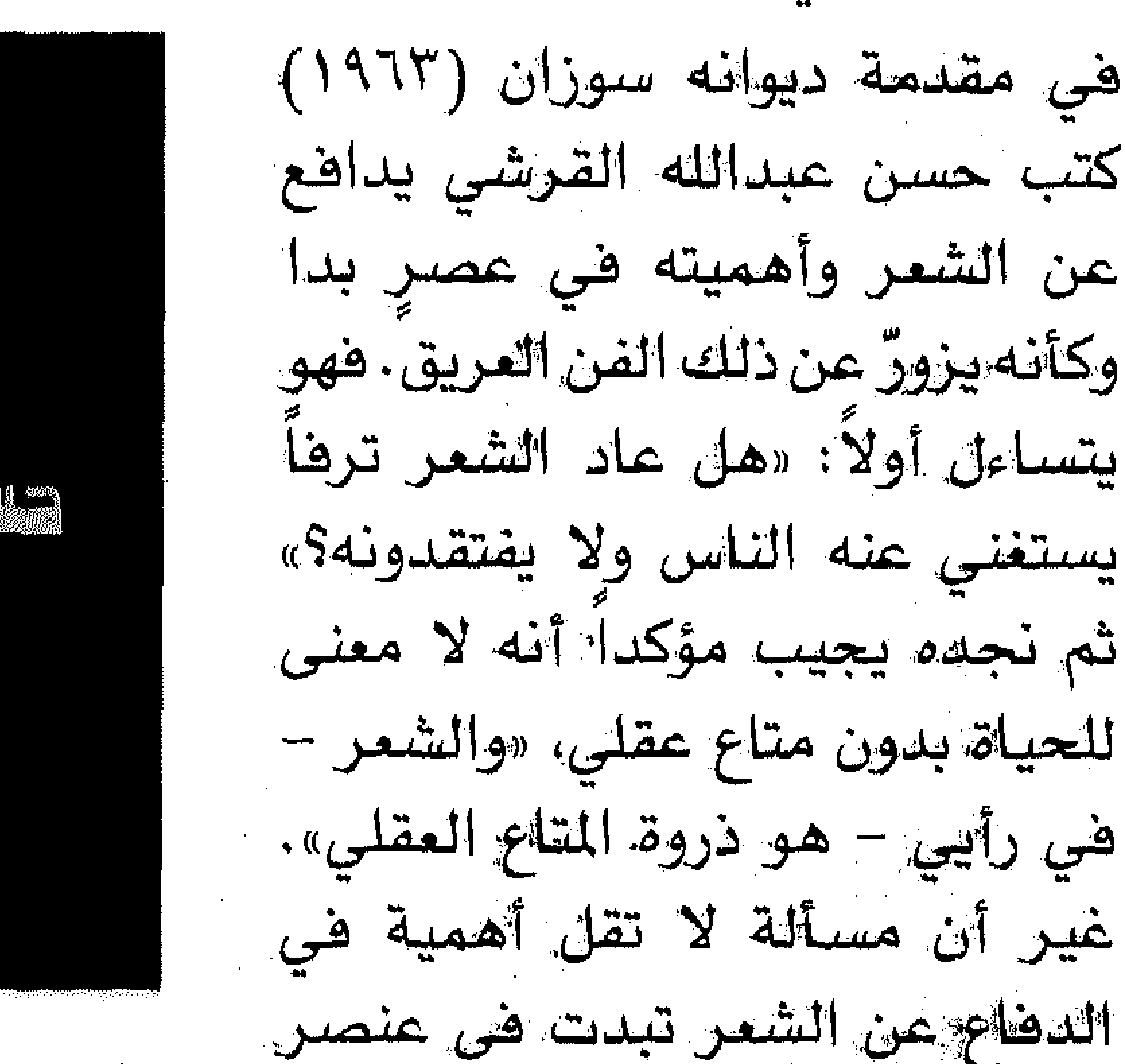
في هذا السياق تسترعي النظر مسألة أخرى مهمة تتمثل في التداخل بين الذوات والثقافات، فالاتصال بالآخر والتعبير عن موقف إزاءه لابد له أن يترك أثراً على المتصل أو الكاتب بحيث ينشأ من ذلك تداخل قد يعده البعض «تلوثاً» بينما يراه البعض «امتزاجاً إبداعياً»، لكنه في كل الحالات تغير مهم يكسر حدة الثنائية الظاهرة. فمن الصعب تصور أن يخرج الشاعر أو الكاتب أو المثقف عموماً من تجربة المثاقفة مع الآخر، أو التعبير عن موقف تجاه ثقافة أخرى، كما دخلها، لأن أثراً ما سيبقى ويترك بصماته الواضحة، وهذا حري أن يحدث بشكل خاص في حالة الاتصال بالغرب لما له من حضور طاغ على مستوى الثقافة والمكان بالإضافة إلى التكوين الاجتماعي والهيمنة السياسية والاقتصادية.

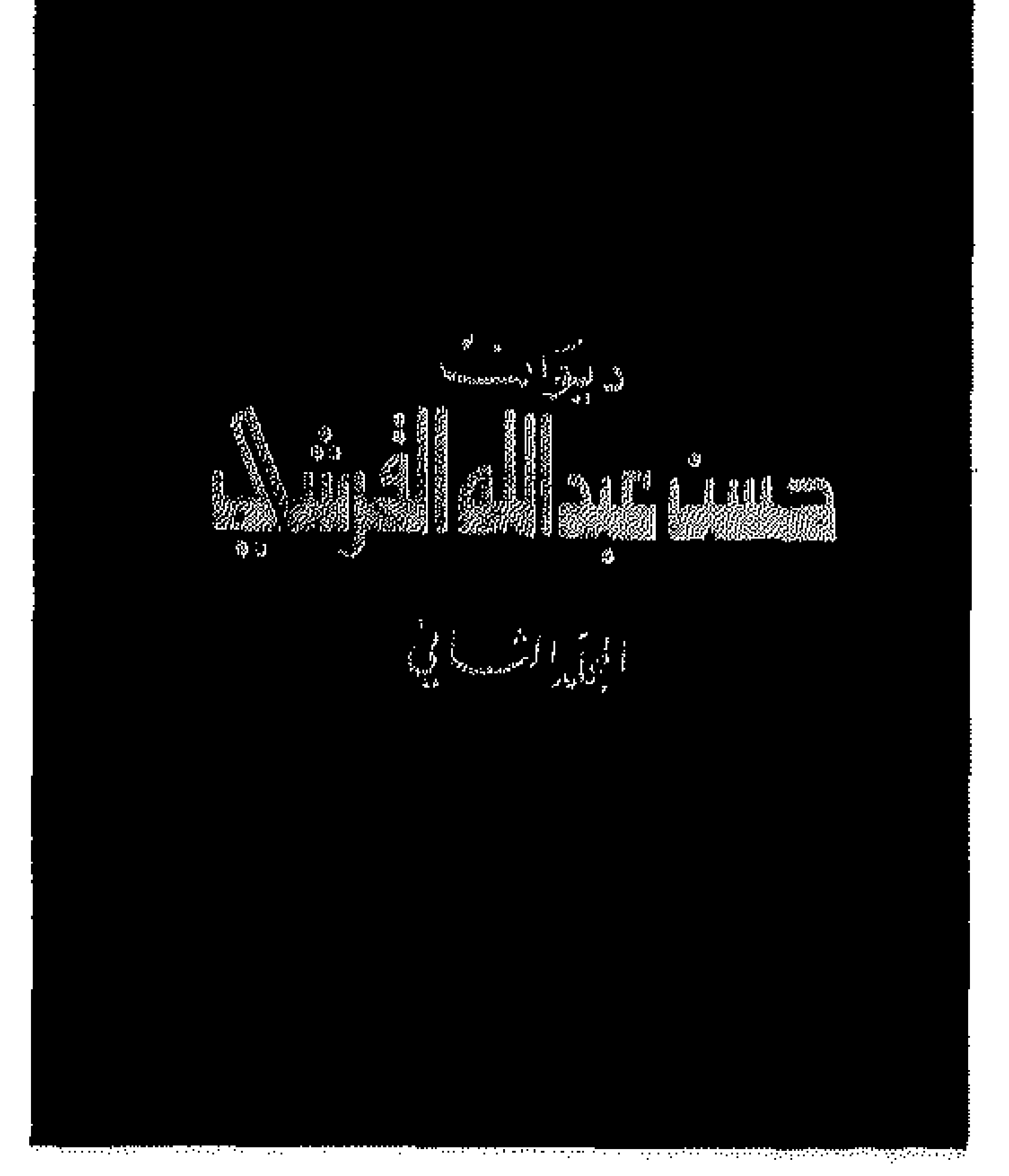
من هذا المنطلق يمكن لنا لو أردنا التوسع أن نقارن مواقف الشعراء العرب من الغرب بمواقف الشعراء الغربيين من العالم العربي أو الثقافة العربية. وإذا كان الموقف الغربي يسمى استشراقاً فإن الموقف المقابل مؤهل لأن يسمى «استغراباً». ومع أن الاستغراب هنا قد لا يكون محاكاة للاستشراق أو نسخة عنه بتحيزاته وتشويهاته ومواقفه الأيديولوجية المعروفة فإن من الصعب على أي موقف من ثقافة أو شعوب أخرى أن يكون محايداً تماماً، خاصة في الأدب، فالمشاعر والثقافة التي يحملها الكاتب أو الشاعر تفرض عليه رؤية ملونة بألوان الموروث وظروف الحاضر كما بالمواقف الشخصية. من هنا كان ممكناً أن يعتبر الموقف من الآخر الغربي لوناً من ألوان الاستغراب، وهذا، أي الاستغراب، شائع في الأدب العربي ومنه الأدب في المملكة، وفي الشعر بشكل خاص. بل إن من المستحيل تقريباً أن نجد شاعراً عربياً مهماً في العصر الحديث لم يتخذا موقفاً من الغرب أو يعبر عن رؤيته لجانب من جوانب ثقافته أو أناسه أو أماكنه[1].

(١) لعل أشهر الدراسات المتصلة بهذا الموضوع في اللغة العربية كتاب حسن حنفي: علم الاستغراب (القاهرة: الدار الفنية، ١٩٩١). وقد سبق لي أن نشرت دراسة لما اسميته «الخطاب الاستغرابي في الشعر السعودي الحديث» يتضمنها كتابي إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر (الرياض: النادي الأدبي، ١٩٩٩).

في الفصل الحالي نتجه إلى ثلاثة من الشعراء السعوديين نستكشف بعض ملامح اتصالهم بالآخر الغربي من خلال ما تبنوه من التيارات القادمة من الغرب عن طريق الثقافة العربية غالباً.

حسن القرشي:





في مقدمة ديوانه سوزان (١٩٦٣) كتب حسن عبدالله القرشي يدافع عن الشعر وأهميته في عصرٍ بدا وكأنه يزورّ عن ذلك الفن العريق. فهو يتساءل أولاً: «هل عاد الشعر ترفاً يستغني عنه الناس ولا يفتقدونه؟» ثم نجده يجيب مؤكداً أنه لا معنى للحياة بدون متاع عقلي، «والشعر - في رأيي - هو ذروة المتاع العقلي». غير أن مسألة لا تقل أهمية في الدفاع عن الشعر تبدت في عنصر التجدد ومسايرة العصر. فقد أكد القرشي أن الشعر العربي الحديث يتجدد ويساير روح العصر وأنه قادر من ثم على تلبية احتياجات الإنسان المتجددة:

إنه اليوم يتجاوب مع الحياة ويترجم عنها فهو لم يجمد لا في معانيه ولا في أغراضه، ولا في أساليبه وقوالبه، بل هو مساير لروح العصر، متمشٍ مع تياراته[١].

أما موقفه من ذلك التجديد فواضح:

ونحن لذلك يجب أن نبارك فيه هذه الشرارة المتوهجة من التحرر والتجديد، فلا نقف بالمرصاد لشاعر ارتضى أسلوباً من الأساليب الحديثة، أو ابتكر لنفسه منهجاً أو طريقة خاصة في نقل أفكاره

(١) ديوان حسن عبدالله القرشي مج٢ (بيروت: دار العودة، د.ت) ص٨. ورد في الصفحات الأولى من المجلد أن الديوان طبع سنة ١٩٦٣، وهو ما لا ينطبق لأن من المجموعات في المجلد ما طبع بعد هذا التاريخ، ما يعني أن الإشارة هي إلى الديوان الأول سوزان وليس إلى المجلد الذي يظل بلا تاريخ.

ومشاعره للناس ..! فسنة التطور تقتضينا أن نكون أرحب صدراً، وأوسع أفقاً، وأكثر تفاعلاً مع انطلاقات الوعي الجديد!

مع أن القرشي لم يفصح عن أي تجديد يتحدث في أوائل الستينيات فإن الأرجح هو أنه قصد ظهور شعر التفعيلة في العراق ومصر، أو ما سمي بالشعر الحر. وعدم تحديده لطبيعة ذلك التجديد دال بحد ذاته على موقعه هو منه، إلى جانب الكيفية التي عبر بها عن مناصرة ذلك التجديد.

إن القرشي المولود في مكة سنة ١٩٢٦ والذي ظهر أول دواوينه في نهاية الخمسينيات، يعد من الرعيل الثاني من الشعراء السعوديين، وربما كان أشهر أولئك الشعراء على مستوى العالم العربي لأمد لا يقل عن عقدين. وكان أولئك الشعراء قد استمدوا من أقرانهم العرب أنماطاً من الخطاب لم تكن مألوفة لدى معظم أبناء الجيل الذي سبقهم سواء من حيث الشكل أو المضمون. وقد تمثلت تلك الأنماط في المقام الأول باتجاهين رئيسين في الشعر العربي الحديث هما الرومانسية والرمزية اللذان تداخلا منذ بداية تعرف الشعراء والنقاد العرب عليهما فجاء توظيفهما متفاوتاً في عمقه وتطابقه مع ما ينطوي عليه الاتجاهان في سياقهما الأوروبي الأصلي. ولم يكن حظ الشعراء السعوديين، ومنهم القرشي، أفضل من ذلك. ومع أن العلاقة بالاتجاهات الشعرية ليست بالضرورة معياراً لقيمة الشعر نفسه، فإن العمل الأدبي يتأثر دون شك بقدرة الكاتب أو الشاعر على تمثل اتجاه أو أسلوب معين وتوظيفه على نحو يثري تجربته. ومن هنا كان ضرورياً أن يتأسس التأمل التالي لتجربة الشعراء السعوديين من جيل الخمسينيات والستينيات، على بعض الإيضاح للمقصود بالاتجاهين الرومانسي والرمزي، علماً بأن المقام لا يتسع لأكثر من إلمامة مختصرة.

أما بالنسبة للاتجاه الرومانسي فمعلوم أنه اتجاه أو تيار أوروبي نشأ في أواخر القرن الثامن عشر وتعرفت عليه الثقافة العربية عبر عدد من الكتاب والمترجمين إبان النهضة العربية الحديثة لا سيما من خلال مدرستي الديوان وأبوللو في مصر، ومن خلال عدد من الكتاب والمترجمين اللبنانيين، وبشكل خاص شعراء المهجر وكتابه، وذلك منذ

الثلاثينيات من القرن العشرين. وكان أهم ما اهتم به الكتاب العرب في الاتجاه الرومانسي إعلاءه من شأن النفس الإنسانية وما تختلج به من مشاعر بوصف ذلك هو المنبع الحقيقي للإبداع الأدبي وغيره. كما لفت نظرهم، وإن بشكل أقل، دور الطبيعة بوصفها الإطار الأنقى والأجمل للحياة الإنسانية والتي يمكن للمخيلة، وهي أداة الإبداع الأولى، أن تجتلي منها صورها ودلالاتها ورموزها. تلك باختصار شديد هي الخطوط الرئيسة للرومانسية الأوروبية كما تبنتها الثقافة العربية من خلال الشعر.

من ناحية أخرى كان الاتجاه الآخر، الاتجاه الرمزي، الذي عرفته أوروبا في فترة تالية لتطور الرومانسية، وبالأحرى بعد قرن تقريباً من بزوغ التيار الرومانسي، ينطلق من ذات الاتجاه النفسي بوصف الشعر تعبيراً عن حالة داخلية للشاعر أو المبدع بشكل عام، لكنه يفترق عن ذلك الاتجاه في أنه يحول الطبيعة أو المشاهد التي تتلقاها الحواس إلى رموز للمشاعر توحي بها إيحاءً بدلاً من الوصف المباشر كما في الاتجاهات التقليدية بما في ذلك الرومانسية التي كانت قد أصبحت تقليدية بدورها، علماً بأن من الشعر الرومانسي ما يوظف الرمز لإيجاد ذلك الإيحاء. وكان تطور ذلك الاتجاه في فرنسا مع شعراء مثل: مالارميه وفرلين ورامبو ومورياس. وكان الأخير قد نشر بياناً عام ١٨٨٦ بياناً بمبادئ الرمزية، التي عد شعراؤها المشار إليهم بودلير، السابق لهم زمنياً، رائداً لها لا سيما في سوناتته المعروفة بـ «المطابقات[١]».

في العالم العربي كان التعرف على المذهب الرمزي وتبنيه كما كان التعرف قبل ذلك على الرومانسية وتبنيها، أي غير متسق دائماً مع معطياتها الأوروبية، بل إنها خضعت لظروف الثقافة العربية والمعطيات التاريخية وقدرات المترجمين والشعراء، فكانت النتيجة هي تفاوت شديد في فهم تلك التيارات وفي كيفية ومستويات تمثلها شعرياً ونقدياً[٢].

(١) انظر ترجمة هذه القصيدة مع تعريف بالرمزية - والرومانسية بالطبع - في معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبه (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤) ص ٥٥٣ - ٥٥٤.

(٢) يرى الناقد المصري عبدالقادر القط، مثلاً أن الاتجاه الرومانسي (ويسمي أحياناً الرومانتيكي، والرومانطيقي) هو في حقيقته اتجاه وجداني، إشارة إلى غلبة الناحية الوجدانية في تناول ذلك الاتجاه وتبنيه. انظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٨).

يقول أحد الباحثين إن «الرمزية في شعرنا المعاصر لم تلتزم في الغالب تلك الحدود الدقيقة للمذهب كما عرفته بيئته الأولى» ويضرب لذلك أمثلة عديدة توضح ما يذهب إليه[1].

لم يخرج الشعراء السعوديون عن تلك الأطر التي ارتسمت من خلالها علاقة الشعر العربي المعاصر بالمذاهب أو الاتجاهات الأدبية الأوروبية، سواء كانت الرومانسية أم الرمزية أم غيرها[2]. ففي شعر حسن القرشي نجد مزيجاً من الاتجاهين الرئيسين في الفترة التي تطورت فيها شاعريته، أي الرومانسية والرمزية، وكان ذلك في نظر الكثيرين تجديداً للشعر العربي. وبالطبع فإن تلك المؤثرات الأوروبية القادمة من مصادر عربية جاءت لتتفاعل مع مخزون تراثي جيد لدى القرشي كما يشير إلى ذلك استعداده العلمي وأعماله النثرية لا سيما في مجال البحث والدراسة[3]. والقرشي ممن عرفوا بحفظ الكثير من الشعر العربي القديم والحديث على النحو الذي أكد انتماءه أولاً إلى الموروث العربي ولم يحل في الوقت نفسه عن تفاعله مع التطورات التي تحيطه وهو الذي قضى شطراً كبيراً من حياته خارج المملكة وحضر الكثير من المؤتمرات والندوات الشعرية ممثلاً لبلاده. وكان تفاعله مع الأحداث، متمثلاً بشعره الوطني والقومي، كما في مجموعتيه، لن يضيع الغد و فلسطين وكبرياء الجرح، خارجاً إلى حد ما عن توجهاته الشعرية الأخرى، إذ إنها استلزمت شعراً سياسياً واقعياً يضاف إلى الطابع المناسباتي لكثير من القصائد.

---

(١) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر (القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨) ص٢٠٠. وانظر إلى جانب ذلك بعض المعلومات التاريخية حول تطور المذهب الرمزي في مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر لنسيب نشاوي (دمشق: د.ن.، ١٩٨٠).

(٢) يلاحظ الدكتور عبدالله الحامد أن الشعراء السعوديين أكثر تأثراً بالشعر المترجم منهم بالشعر بلغاته الأصلية، ويذكر من بين الشعراء الذين تأثروا وإن بالترجمة: سعد البواردي، ومحمد حسن فقي وناصر أبو حيمد ومحمد العامر الرميح. انظر: في الشعر السعودي المعاصر (الرياض: دار الكتاب السعودي، ط٢، ١٤٠٦/ ١٩٨٦).

(٣) تخرج القرشي بشهادة بكالوريوس في التاريخ في جامعة الملك سعود سنة ١٩٦٢ وكان من أوائل خريجيها. وتشتمل أعماله، إلى جانب الشعر، على مقالات ودراسات منها دراسة عن عنترة بن شداد بعنوان فارس بين عبس (١٩٥٧)، بالإضافة إلى مقالات نقدية نشرت بعنوان شوك وورد (١٩٨١) وتجربتي في الشعر (١٩٨٢). هذا إلى جانب أعمال مخطوطة تشير إليها قائمة تضمنتها أعماله الكاملة. وقد تقلب القرشي في مناصب حكومية عديدة منها تولي رئاسة النادي الأدبي بجدة وسفارة المملكة في السودان، هذا إلى جانب نشاطه الثقافي متمثلاً، بين أنشطة أخرى، بعضويته في مجمعي اللغة العربية في القاهرة وعمان. وكانت وفاته سنة ٢٠٠٥.

غير أن القرشي يظل في المقام الأول شاعراً وجدانياً يوظف الرمز أحياناً وينظم الشعر السياسي والواقعي أحياناً أخرى. بعض دواوينه تشير منذ عناوينها إلى امتزاج الوجداني/ الرومانسي بالرمزي: ألحان منتحرة، النغم الأزرق، بحيرة العطش. فانتحار الألحان وزرقة النغم وعطش البحيرة هي من ألوان المجاز التي عرف بها الرمزيون، في حين أن ما تحمله القصائد يتضمن نغمة الحزن والاكتئاب التي عرف بها الرومانسيون. وكان القرشي يدرك أنه باختياراته تلك إنما يخوض غمار تجريب وتجديد على الساحة الشعرية في المملكة، الأمر الذي جعله يدافع في بعض كتاباته عن تيار التجديد وهو يتواصل على تلك الساحة مستثيراً الكثير من الجدل. لكن القرشي لم يكن مندفعاً في دفاعه. فهو وإن استقى معالم الرومانسية من مدرستي أبوللو والديوان وتقنيات الرمز من شعر اللبنانيين، فإن نظرته إلى التجديد كانت غالباً ما تقف به عند الحياد أو التحفظ على بعض التطورات التي تصل الساحة الشعرية لا سيما إبان السبعينات ودخول الشعر الحر. فهو إلى التسامح أقرب منه إلى التحمس، وإلى مناصرة مبدأ التجديد منه إلى بعض أشكال التجديد. ذلك أنه وإن كان «لا يرى بأساً في تنوع أساليب التعبير الفني» فإنه يضع في الوقت نفسه شروطاً لذلك التنوع، فالتجديد مقبول «متى صدق الإحساس، وشف عن ظلال النفس وأصدائها، واستهدف - بقوة - تجارب الوجدان[1]».

تلك اللغة التي تلقى بها القرشي مؤشرات عهد شعري جديد تشير بنفسها إلى أنه ما يزال من مواطني العهد السابق، فالشعر لديه يظل مسكوناً بقيم المراحل السابقة، الرومانسية بشكل خاص: صدق الأحساس والإيحاء بظلال النفس والوجدان. وهذا ما تأتي القصائد لتؤكده، إلى جانب استمرار تمسك القرشي بالشكل العمودي بعيداً عن الثورة الشعرية التي كان يقودها في تلك الأثناء شعراء مثل: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبدالصبور. ذلك التمسك هو ما يعود ليؤكده مجدداً في مقدمته لديوانه بحيرة العطش (١٩٦٧). فهو يتوقف مرة أخرى عند مؤشرات التجديد بتفصيل أكثر وفي سياق القلق

(١) الديوان (مرجع سابق).

نفسه على مستقبل الشعر وتضاؤل مساحة قرائه ليعيد الموقف ذاته، فالتجديد يأتي هذه المرة في سياق السعي إلى إنقاذ الشعر من وهدته:

ويصيح بعض الغُيّر على مستقبل الشعر العربي من فريق المتفائلين مطالبين بتغيير أسلوب هذا الشعر حتى يستطيع أن يتفلت من قيد القافية، ومحبس الروي، وتناسق التفعيلات؛ ليمكنه أن يسهل تعبيراً عن تجارب الشعور وأن يجتذب إليه جمهوراً من القراء[1].

هذه التفاصيل المتعلقة بالشكل الشعري الجديد، والتي اتضحت للقرشي على ما يبدو بعد مضي بضع سنوات على انطلاقة الشعر التفعيلي، جاءت لتؤكد متابعة الشاعر السعودي لحركة الشعر العربي واهتمامه بما يحدث حوله وتفاعله معه. غير أنها في الوقت نفسه تفصح عن موقف متردد من جانب الشاعر إزاء تلك التحركات المجددة: «ولقد برز الشكل الجديد وأعطى بلا شك دوراً إيجابياً ولكنه محدود إذ ظل قراء الشعر على مستواهم من ضآلة العدد». فهو يقيم حركة التجديد من حيث قدرتها على اجتذاب عدد أكبر من القراء غير مبد أي رغبة في تبني تلك الحركة.

التجديد الذي تبناه القرشي جاء مزيجاً من الاتجاهين الرمزي والرومانسي بأطرهما العامة مع غلبة واضحة للرومانسي، فهو لم يكن ملتزماً أياً من التوجهين أو مقيداً به. فثمة قصائد هنا وهناك ذات طابع اجتماعي وسياسي واقعي يخرج عن أطر الإيحاء والمجازات الرمزية، مثلما يخرج عن التحليق الرومانسي ولغة العواطف والبوح الذاتي. نجد شيئاً من ذلك الطابع الواقعي، مثلاً، في ديوانه لن يضيع الغد (١٩٦٨) الذي كتب في أعقاب هزيمة يونيو٦٧ الذي يصدره الشاعر بتحذير القارئ من أن «هذا ديوان ... لم ينشر ليطربك ويشجيك ويحملك على أجنحة الأحلام ...»، كما تفعل الدواوين الأخرى، كما يبدو. وإلى جانب ذلك النفس المغاير من حيث الموضوعات، نجد لدى القرشي تجريباً للشكل التفعيلي ولكنه محدود إضافة إلى أنه هو الآخر لا يخرج عن أطر التعبير الرومانسي وبعض أساليب الرمز شكلاً وموضوعاً.

---

(١) الديوان (مرجع سابق).

في الإطارِ الرمزي- رومانسي، كما يمكن أن نسميه، كان القرشي بلاشك شاعراً خارجاً عن المألوف، فعبارات وصور مثل «النغم الأزرق» و «بحيرة العطش» لم تكن بالتأكيد من مألوف التعبير السائد في الشعر السعودي، بل جاءت تنبض بالجدة والاختلاف في بيئة لم تعتد كل ذلك الإيغال في المجاز وقلب العلاقات اللفظية والدلالية. فزرقة النغم، بما تتضمنه من تراسل العناصر، تشبه في غرابتها شقرة الحلم:

لقيتك أيان؟ لا أتذكر

أيان؟ في حلم أشقر؟

وراء الرؤى خلف كل التخوم

وخلف المسافات والأعصر...

واضحة هي الرغبة في تحطيم أطر الواقع المعقلن والانطلاق بالعشق إلى تخومٍ تلوح خلف الحلم. فالعاشق والمعشوقة يسكنان عالماً متجاوزاً أو «فردوساً أخضر» كما نجد في نهاية القصيدة. ذلك الفردوس الأخضر جزء من عالم نوراني يمكّن العاشقين، كما تقول الصورة الختامية، من إنجاز المستحيل: «تعالي نلملم شعاع الشموس/ ونرو به ظمأ الأنهر!» ولعل القرشي أراد، في الوقت نفسه، من «ظمأ الأنهر» أن يعمق غرابة المجاز في عنوان الديوان: «بحيرة العطش».

القصيدة التي تنحو منحى الشعر التفعيلي (أو الحر) تأتي ضمن ديوان النغم الأزرق، وهي بعنوان «قلق». وسيجد القارئ أن القصيدة أقل مستوى بكثير من قصائد القرشي العمودية البناء، فالتجديد في نظام التفعيلة جاء على ما يبدو على حساب النسيج الشعري للنص لتهيمن تعابير مباشرة مثل قوله:

قلق

يعصف بي صبحاً ويغنيني مسا

أسبح في دوامة مهموماً وناعسا

أرى جمال الكون قبحاً

ثم أغفي مستطاراً يائسا

من حيرة تمضني.. تأكلني

ومن تمزق يشدني...

أكثر شعرية من هذا النص هو الذي يليه في مختتم الديوان بعنوان «صورة». هنا يبرز القرشي قدراته على القص على نحو يذكرنا بشعراء مبدعين في هذا الفن مثل نزار قباني أو عمر أبو ريشة وقبلهما بطبيعة الحال أمرؤ القيس وعمر بن أبي ربيعة. فهاهو الشاعر، أو الشخصية المتخيلة، يدخل على امرأة سبق أن تزوجت من رجل مسن لم يبق منه سوى صورة على الجدار تقول هي إن تلك الصورة هي كل ما تبقى منه، ومع أنها أحبته فإنها الآن تريد أن تنساه وتأمل أن يحل الزائر الجديد محله:

كان يقيني في زمان أكدر

ذكراه في قلبي تموج كالدمِ

وصوته، سعلته في مسمعي كالنغمِ

أصداؤه تملأ داري

عطفه كالنهَر

لكنني أنا سئمت ضجري

فاسطع بوادي إذا شئت سطوع القمر

ولأن صورة الزوج تبقى معلقة فإن المتحدث ما يلبث أن يعاني الغيرة والكراهية تجاه الرجل، فهو يعاشر المرأة «وصورة الأشيب ترنو لي بعيني ضيغم/ كمارد في قمقم/ تهزني من حلم». أما المفاجأة - وهي ليست بالكبيرة كما يتضح - فتتمثل في تواري الصورة: «توارت الصورة بعد أشهر/ ونسخ الحاضر كل الأسطر». لكن ضعف المفاجأة لا يقلل من أهميةِ الدلالة، فهي في عدم وفاء الأنثى، من ناحية، وفي أن مستقبلاً ينتظر المتحدث نفسه، من ناحية أخرى. فلا وفاء سوى للمصلحة الحاضرة، وما من شك أن القرشي قد أتقن لعبة القص بما تتطلبه من ترك التطورات تحكي عن نفسها دون تدخل يوضح الرسالة الأخلاقية، كما يحدث أحياناً لدى شعراء وقاصين آخرين[1].

يرى الناقد السعودي عبدالله المعيقل أن حسن القرشي لا يجد نفسه في التعبير عن القلق واليأس، فهو شاعر محب للحياة ومتفائل،

(١) تجدر الإشارة إلى أن للقرشي مجموعة من القصص نشرها تحت عنوان أنات الساقية صدرت سنة ١٩٥٦.

ما يعني أن القصائد التي تعبر عن مشاعر الإحباط أو القلق ليست من طبيعة القرشي[1]. غير أن من المهم ألا نغفل دور الخيال في صناعة النص الشعري، وأقول «صناعة» لإبراز العملية الفنية البحتة التي تدخل بوصفها مكوناً أساسياً إلى جانب ما قد نسميه التجربة الشعورية أو صدق العاطفة، ولعل الطابع القصصي في قصيدة «صورة» يوضح قدرة الشاعر على تقمص لحظات معينة يعبر فيها ليس بالضرورة عن مشاعره الشخصية وإنما عن مشاعر شخوص آخرين متكئاً في المقام الأول على طاقاته التخييلية وقدراته في تطويع اللغة. القلق الذي يعبر عنه القرشي في قصيدته التي تحمل ذات العنوان وأشرت إليها قبل قليل قد يكون قلقاً حقيقياً أو لا يكون، المهم كيف عبر عنه الشاعر وإلام أوصله ذلك التعبير بما يتضمنه من أدوات فنية. فالصدق الفني أو القيمة الفنية للعمل تقوم على تلك الأدوات وكيفية توظيفها، لأن من الصعب التعرف على مدى صدق التجربة الشعورية بحد ذاتها.

ناصر أبو حيمد:

الشاعر الذي ارتبط اسمه بالقلق مثلما ارتبط بالتجديد، ربما أكثر من غيره، في المشهد الشعري السعودي إبان الستينات الميلادية، هو ناصر بن سليمان أبو حيمد المولود في مدينة الرياض سنة ١٣٥١ للهجرة والذي تلقى تعليمه الابتدائي في البحرين ثم التحق بالمعهد السعودي بمكة المكرمة إلا أنه لم يكمل تعليمه حيث انصرف للعمل التجاري ليرحل بعد ذلك إلى ألمانيا ويعود إلى المملكة حيث يعيش حالياً. أما نتاج أبو حيمد الشعري فلا يتوفر منه سوى ما تضمنته مجموعته الشعرية الوحيدة الصادرة عن دار الكاتب العربي في بيروت.

يعد أبو حيمد من أكثر الشعراء السعوديين حماسة للتجديد سواء في ما تطرقت إليه قصائده من موضوعات أو في الأشكال والأساليب التي تبناها في تلك القصائد. فهو من أوائل الشعراء الذين تبنوا الشكل النثري في الكتابة الشعرية، بالإضافة إلى شكلي التفعيلة والعمودي. والشكل النثري المقصود هنا شكل مختلف تقنياً عن ما يعرف الآن

(١) موسوعة الأدب العربي السعودي (مرجع سابق) ص ٦٠.

بقصيدة النثر، فهو شكل يتخلى عن التفعيلة أو لا يلتزم موسيقى شعرية واضحة ولكنه يحتفظ بشعرية اللغة من خلال أدوات بلاغية يتسم بها الشعر. فالقصيدة لدى أبو حيمد لا تعتمد التكثيف من حيث اللغة والصور ولا تنحو باتجاه اليومي والمهمش، وهاتان سمتان رئيستان في قصيدة النثر. لكن ما كتبه أبو حيمد يمكن أن يوصف بأنه شكل نثري يرهص بقصيدة النثر أو يمهد لها ويقاربها، وهو من هذه الناحية ممن أصلوا لذلك الشكل أو كانوا رواداً له.

نلمس السمات المشار إليها من القصيدة التي تحمل عنوان المجموعة التي جاءت فيها، أي قصيدة «قلق». في تلك القصيدة يسعى أبو حيمد إلى عمل شعري مختلف يعبر من خلاله عن تجربة شعورية وفنية إزاء موضوع يطرق كثيراً. وسنلمس الاختلاف بين ما ينتج عن تجربة أبو حيمد وتجربة القرشي في ناحيتين، الأولى في الشكل النثري لقصيدة أبي حيمد، والثاني في اعتماده على بعض عناصر القص التي ميزت قصيدة القرشي «صورة». يقول أبو حيمد:

من ذا الذي يطرق نافذة بيتي

الظلام الرهيب يكفنني بجلبابه

منزلي على قارعة الطريق

يرصد العابرين في قلق

والمدلجين في ذعر(١)

تساؤل البداية يأخذ بتلابيب القارئ إلى مشهد يعد بالرعب لا سيما في إطار الصور المتلاحقة من الظلام الرهيب وإيحاءات الكفن، ثم المارين القلقين، المدلجين المذعورين. صور مبهمة لأننا لا نعرف من أولئك، لكننا نعرف من المتحدث فهو الشاعر نفسه كما تشير بقية الأسطر في هذه القصيدة ذات الطابع النثري.

بقية القصيدة تعمق الإحساس برهبة الموقف وبالوضع المأساوي الذي يعيشه المتحدث/ الشاعر في عزلته، فقد أطفأت الرياح أضواءه «وحطمت أغصان دوحتي الرياح». ولذا فإن ذلك الإنسان المعزول الحزين

---

(١) قلق (بيروت دار الكتاب العربي، ١٩٦٠).

لا يملك إلا أن يحذر القادم إليه، قائلاً:

أذهب
لن تجد أحداً هنا
لن تجد إلا القلق
إلا اليأس

لقد أصبح الشاعر في عزلته تجسيداً للقلق واليأس، وكأنه النقيض لميخائيل نعيمة في قصيدته «الطمأنينة» التي يؤكد فيها أنه لا يخشى شيئاً، فـ «سقف بيتي حديد/ ركن بيتي حجر»، بل إنه من «سراجي الضئيل/ أستمد البصر»، أي على النقيض من «مسرجة» أبو حيمد التي «أطفأتها العاصفة[1]». إن الطمأنينة هي ما يغيب تماماً عن شاعرنا السعودي الذي يبدو وكأنه يعارض قصيدة الشاعر اللبناني. ولا شك أن في الاختلاف بين الشاعرين السعودي واللبناني مفارقة تلفت النظر، فأبو حيمد يأتي من بيئة أكثر ركوناً للدعة والطمأنينة وأقل عرضة لرياح القلق والتغيير من تلك التي تعرض لها نعيمه في بيئته اللبنانية والمهجرية. لكن يبدو أن المزاج الشخصي والمؤثرات الفردية أكثر فاعلية لدى شاعر مثل أبي حيمد، لأن المسألة في مثل هذه الحالات تكتسب بعداً شخصياً وخاصاً. ولا شك أن ما يمكن تلمسه من تنافر بين شاعر مثقف مثل أبي حيمد وبيئته سبب رئيس وراء تنامي القلق لديه، القلق الذي رأيناه فاعلاً في حياة شعراء أكثر تقليدية وأكثر اندماجاً مع بيئاتهم مثل ابن عثيمين.

لو عدنا من هذه المقارنة إلى مقارنة أخرى لعلها أقرب تاريخياً وثقافياً، فسنضع قصيدة أبي حيمد إلى جانب قصيدة مجايله حسن القرشي التي توقفنا عندها قبل قليل والتي تحمل العنوان نفسه، أي «قلق» وتحمل أجواء من الكآبة تشبه ما نجده لدى أبي حيمد. ولو عدنا إلى نص القرشي لوجدناه يقول:

(١) همس الجفون (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦) ص ٧٣.

قلق

أعيش في قلق

كم أكتوي به كم أحترق

خواطري أسراب جن فوق رأسي حائمة

تعضني، تنهشني...

ثم تستمر القصيدة في هذا الطابع الغنائي الذاتي البحت الذي نجده لدى أبي حيمد أيضاً، وإن كان في قصيدة الأخير ممتزجاً بشيء من الطابع القصصي. فثمة تفاصيل سردية صغيرة لدى أبي حيمد: وجود البيت، انطفاء السراج، تحطم الإغصان، إلى غير ذلك، لكنها تفاصيل تظل وحيدة البعد وبسيطة، الأمر الذي ينعكس على الدلالة فتصبح وحيدة البعد أيضاً، فليس أمامنا سوى معاناة الشاعر التي لم تنسحب إلى غيره أو تكتسب أبعاداً أوسع. ومن هنا فقصيدة أبي حيمد تلتقي مع قصيدة القرشي في أنهما تعبران عن حالات متشابهة من الشعور بالعزلة أو عدم الانتماء وما ينتج عن ذلك من دواعي السوداوية في النظر إلى الحياة.

العزلة والقلق اللذان تؤكدهما قصيدة أبي حيمد، مثلما تؤكدهما قصيدة القرشي، يستمدان فيما يبدو من عزلة المثقف لا سيما حين يكون فناناً مفرط الحساسية. أبو حيمد هو ذلك الفنان المثقف إذ ينظر حوله فيجد صوراً شتى من الأخطاء والمشكلات، إلى جانب الرداءة الأخلاقية متمثلة بممارسات لا هو بالراضي عنها المستعد للمشاركة فيها ولا هو بالقادر على تغييرها. يتضح ذلك من قصيدة بعنوان «يا رب» يعبر فيها الشاعر عن احتجاجه على وجود زمرة من الناس تفعل الأفاعيل يميناً وشمالاً: تسرق وتقتل ثم تنعم بما تفعل دونما عقاب، بينما يعيش آخرون، كالشاعر نفسه، في حرمان ويأس. والدلالة على هذا المستوى ليست جديدة أو مدهشة، لكن تأكيدها للتوجه الدلالي العام في قصائد أبي حيمد هو المهم، أي التوجه إلى إبراز عزلة الفرد الفنان المثقف وما يحيط به من كآبه.

في قصيدة «يا رب» احتجاج وتمرد مصدره الخلل الاجتماعي والاقتصادي المحيط، وما يميز القصيدة من الناحية البلاغية هو تبني

صيغ تعبيرية مرتبطة بالقرآن الكريم، كما في سورة «الشعراء» التي تأتي هنا لتحمل دلالة خاصة، كما في قوله تعالى: ﴿وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ. وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ إِبْرَاهِيمَ. إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا تَعْبُدُونَ. قَالُوا نَعْبُدُ أَصْنَامًا فَنَظَلُّ لَهَا عَاكِفِينَ. قَالَ هَلْ يَسْمَعُونَكُمْ إِذْ تَدْعُونَ﴾. إلى آخر الآيات التي تشتمل، كما هو معروف، على آيات الشعراء: وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ، إلى آخر الآيات. ما يفعله أبو حيمد هو أنه يلفت النظر إلى آخرين يعبثون بمقدرات المجتمع دون حسيب أو رقيب:

لم جعلتني

لا أفرح مع من يفرحون

ولا أسرق مع من يسرقون

هؤلاء المنعمون

المترفون

ويحهم إنهم من كل مستنقع يشربون

وعلى كل صوت ناكلة يرقصون

ولكل أبله يطلبون ويزمرون.

لتنتهي القصيدة بوضع أولئك المترفين العابثين في نفس الصف الذي يشتمل على قوم إبراهيم: «من هؤلاء/ وأي صنم يعبدون/ أي صنم يعبدون». ويبدو من المقارنة بين الشاعر وأولئك هو أنه في خطابه المتكرر إلى ربه إنما يؤكد نأيه عن أولئك الذين يعبدون أصنام المتعة والثروة على حساب المتعبين المحرومين مثل الشاعر. فالشعراء الذين وصفهم القرآن الكريم بأنهم «في كل وادٍ يهيمون» واستثنى منهم الذين يعملون الصالحات، يظلون أفضل حالاً بكثير من أولئك الذين «من كل مستنقع يشربون»، دونما استثناء. ولاشك أن أبا حيمد قد انتبه إلى القوة البلاغية الهائلة للنص القرآني في قصيدته التي تمزج الاحتجاج بالهجاء في الوقت الذي تصف فيه مأزق المثقف في مجتمع كان الكثيرون فيه آنذاك ما يزالون تحت رحمة الأمية والجهل.

في قصائد أخرى لأبي حيمد يتحول الاحتجاج الاجتماعي/ الاقتصادي إلى احتجاج وجودي ليس بالمعنى الفلسفي وإنما بمعنى الاحتجاج على الوجود في سياق محدد يعني هنا الانتماء إلى كيانٍ

جغرافي وإنساني لا يبعث على الفرح أو الاعتزاز. ففي قصيدتين له، الأولى بعنوان «قصيدة» والأخرى بعنوان «لالي» يعبر الشاعر عن يأسه من أن يكون المكان الذي ينتمي إليه ملاذاً له أو لغيره، أو أن يكون مغرياً للآخر كي يذهب إليه. في «قصيدة» - العنوان الذي يرد غالباً لنص صعب العثور على عنوان له - يبدو الشاعر كما لو كان يرثي المكان الذي ينتمي إليه:

لقد جفت البحيرة
ونضب معين الأغوار
أيتها الريح الباردة
التي تهب في صحرائي
وفي جزيرتنا المستلقية كعروس شجية
تتململ على سواعد الخليج الأزرق
في جزيرتنا السمراء
وعلى سعف نخيلها الشاحب
جفت حناجر الطيور
وصوحت الأوكار

في هذا العالم اليبابي تتقابل الصحراء والبحر في شحوب عام يجعل الرياح الباردة لا معنى لها. ففي بيئة صحراوية كبيئة الجزيرة العربية عادة ما تكون الرياح الباردة بشيراً لأمطار الشتاء الواعدة باخضرار الأرض. لكن الشاعر يستقبل تلك الرياح بتحذيرات تبين لها أن النخيل شاحب والجفاف مسيطر ليس على البحيرة فحسب وإنما على حناجر الطيور أيضاً. فلا خير يتوقع لهذه الجزيرة التي تشبه عروساً تستلقي على سواعد الخليج تنتظر الخصوبة والإثمار.

إننا إزاء وضع يكرر ما رأينا في «قلق»: الجزيرة الشاحبة تحل محل البيت المليء باليأس والقلق. أما الطارقون فيحل محلهم هنا الملاح القادم بسواعده المتعبة وعينيه النهمتين. والملاح هو الآخر يشبه الريح الباردة في قدومه إلى حيث يتوقع خيراً كثيراً، لكنه يتلقى التحذير هو أيضاً من أن لا شيء هنا سوى الجفاف والغياب. وقد نتساءل هنا عن هوية هذا

الملاح، لأن وصفه يثير الاهتمام. لنتابع:

أيها الملاح
ذو السواعد المتعبة
والعينين المشبعتين بالنهم
أواه أيها الملاح
لقد تعبت الرياح
وهي تنفخ في شراعك
وتملؤه بالأطماع
وتدفعه رويداً
وفي شيء من الجزع
محاذية به شواطئ جزيرتنا الصخرية
وها أنت ذا تلقي مراسيك
حيث تستقبلك الأطيار
ذات الحناجر المبحوحة
وحيث تذبل في الربيع الأزهار.

قد يكون الملاح بحاراً غريباً يطلب المساعدة، وقد يكون قرصاناً يطمع بالسلب: فالأطماع المشار إليها قد تدفع بالبحار المسالم كما بغير المسالم. هذا بالإضافة إلى أنها قد تدفع بالشاعر نفسه وهو يعود إلى جزيرته طمعاً بالمأوى والعيش، وهذا الاحتمال الأخير قائم، فالريح التي تملأ شراع الملاح هي نفسها التي «تهب في صحرائي» في مطلع القصيدة. إنه الاحتمال الذي تعززه القصيدة الأخرى «لالي». لكن قبل الانتقال إلى تلك القصيدة ينبغي الإشارة إلى أن الغموض في «قصيدة» ربما يرجع إلى منزعها الرمزي، ليس في شخصية الملاح فحسب، وإنما حتى في هوية الجزيرة، فواضح أن الشاعر يحاول قدر الإمكان أن يتفادى تثبيت الدلالة بالإفصاح عن الهويات، الأمر الذي يهيم بالنص في فضاء مفتوح كذلك الذي وجدنا في «قلق» مع فارق أن «قصيدة» أكثر

ثراء بالصور الموحية. وحين أقول الرمزي فإن المقصود هو أن الشاعر هنا ربما كان يستثمر منجز الاتجاه الرمزي في الشعر الحديث،

لا سيما أنه كان يتفاعل مع تلك الاتجاهات الجديدة آنذاك[1]. فقصيدته نشرت في بيروت في أواخر الخمسينات أو أوائل الستينات من القرن الماضي على أقرب تقدير، الفترة التي كانت تعج بالمؤثرات الرمزية بشكل خاص.

في قصيدة «لالي» يتكرر الوضع الأساسي الذي وجدناه في «قلق» و «قصيدة»: إنسان ضائع أو عابر يبحث عن مأوى في مكان يخلو مما يبحث عنه ذلك الإنسان. الفرق هو في تفاصيل الوضع: اسم الفتاة لالي والعلاقة العاطفية التي يبدو أنها تربطها بالشاعر، إلى جانب الهوية شبه الواضحة للمكان أو العالم الذي جاءت منه لالي (عالم الشمال). أما العالم الذي تسعى إليه فهو العالم ذاته، عالم النخيل والرمال والشواطئ، عالم الشرق أو «شرقنا البعيد»:

لالي
صبية من عالم الشمال
تعيش في خيال
تحلم بالنخيل والرمال
وعالم يزف في الليالي
أحزانه على صدى موال
تضيء في عيونها أسطورة حزينة
كأنها عاصفة تمر في سكينة
كأنها بحيرة تشقها سفينة

إنه حلم رومانسي مألوف، يعبر عنه بعض الأوروبيين أو الأمريكيين وتمتلئ به كتب الرحالة والروايات والأفلام السينمائية الغربية ويبرز فيه الشرق مكاناً حالماً يود الغربيون أن يتعرفوا عليه انطلاقاً مما قر في أذهانهم من صور استقوها في الغالب مما سمعوا أو من قراءاتهم

(١) في تناوله الرائد لقصائد أبي حيمد، يتوقف عبدالله بن إدريس عند التوجه الرمزي لديه فيرى تأثير الشعراء الغربيين قائلاً إن الشعر «لم يصل... بعد إلى عمق تلك المدرسة في قوة الغموض، وهندسة الصور المبهمة المعقدة والاهتمام الجاد بالشكل أكثر من المحتوى» (شعراء نجد المعاصرون (مرجع سابق) ، ص ١٠١)، وهذه ملاحظة صحيحة فأبو حيمد شأن شعراء عرب آخرين، كما سبقت الإشارة ليس رمزياً بالكامل، مثلما أنه ليس رومانسياً بالكامل، وإنما هي اختراقات تحدث هنا وهناك قد يتغلب بعضها حيناً ليتغلب البعض الآخر حيناً آخر.

سواء كانت غربية أم شرقية. وفي كثير من الأحيان يحدث لبعض أولئك ما حدث للفتاة لالي حين يأتون فلا يجدون ما تصوروه صحيحاً، مع الاختلاف في كون تلك الفتاة الشمالية (الأوروبية) تعرف حقيقة الوضع دون أن تأتي، فالشاعر/ العاشق، على ما يبدو، يتولى مهمة التعريف وإزالة الوهم:

تسـألني في لهـفـة عن شرقنـا البعيد
عن عالم يعيش في خيـالـه السـعيد

لالي
مسكينة صغيرتي
عصفورة الشمال
تعيش في خيال.

المفارقة الشعرية اللافتة هنا هي تداخل المخيلات: الشرق يعيش في مخيلة لالي، في حين أن الشرق نفسه له خياله أو مخيلته التي يعيش فيها، فكل منهما سابح في عالم خيالي من الصور الحالمة، بينما يقف الشاعر/ المتحدث بوصفه الوحيد الذي يعرف الحقيقة، حقيقة الوضع الأسطوري الذي يجعل كلا الإثنين: لالي والشرق بعيداً عن الواقع. ومع أن الشاعر يبدو معنياً بمخيلة لالي وخيبة أملها المتوقعة، فإنه في حقيقة الأمر أكثر اعتناءً وقلقاً تجاه الشرق الذي ينتمي إليه، وما الفتاة الشمالية/الأوروبية في نهاية المطاف سوى مرآة تعكس تلك الخيبة، أو محك لإبراز غرق الشرق في أحلامه.

الشاعر معني بالشرق لأنه معني بنفسه وموقعه من حيث هو فرد يعاني الانتماء إلى ذلك الشرق المجنح بعيداً عن الواقع، الشرق المستسلم للذائذ الخيال السعيد بينما العالم، عالم لالي الثقافي والحضاري، يغذ السير بعيداً في مراتب القوة والسيادة والإنجاز على كل المستويات. وهذا في نهاية المطاف يقودنا إلى المفارقة الحقيقية في القصيدة وهي أن من يستحق الرثاء ليس لالي، كما يقول الشاعر في نهاية النص، بقدر ما هو الشرق. صحيح أن لالي ضحية تخيلاتها غير الواقعية، لكن الشرق، وهو بالطبع تعميم يقصد بها مكان محدد من ذلك الشرق، هو

من يستحق الشفقة. ولاشك أن للدلالة هنا وضوحاً لا تحتمله الرمزية بما تتطلبه من ضبابية وإيحاءات دلالية واسعة، فالأشياء محددة إلى حد بعيد، وإن لم يعن ذلك تراجعاً لشعرية النص، فالصور والمفارقات تلعب دورها في إذكاء روح الشعر.

في قصيدة «لالي» نقف عند جانب آخر من الاهتمامات الشعرية لدى أبي حيمد، كما لدى شعراء سعوديين آخرين، فالفتاة اسم أجنبي يتكرر أمثاله لدى القرشي مثلما يتكرر عند آخرين، ودلالته لدى أبي حيمد تحديداً تتصل بتجربة الشاعر واتصاله المبكر بالثقافات الأخرى، الاتصال الذي تضافر على ما يبدو مع عوامل أخرى في صرف الشاعر عن الكتابة أو بالأحرى النشر منذ فترة مبكرة بعد تجربة غنية وزاخرة بالوعود. فقصيدة «لالي» التي نشرت في مجلة «الأديب» اللبنانية سنة ١٩٥٩ كانت على ما يبدو من أواخر ما نشر من الشعر والبعد الأجنبي فيها يبدو متصلاً باهتمام الشاعر بأوروبا. ذلك الاهتمام هو ما أشار إليه عبدالله بن إدريس في تقديمه له ضمن كتاب شعراء نجد المعاصرون الصادر سنة ١٩٦٠.

قصيدة أخرى لأبي حيمد تحمل البعد الأجنبي أيضاً إذ تحيل إلى اسم أوروبي في العنوان هو «مونيك»، الاسم الأنثوي الذي يشير إلى فتاة يخاطبها الشاعر:

أيتها الصغيرة مونيك

ذات الجدائل الصفراء الدافئة

أتحبين هذه الحمى

إن القلق يزرع واحتك المخصبة خدراً

وينثر شعرك ويضفره ...

إلى آخر النص الذي يبدو غريباً كما لو كان غريباً، أي شعراً مترجماً. فنحن إزاء نص يفتتح بوصف الظلام وهو يخيم على بحيرة بما في المشهد من سحب وطيور وملاح يجدف، لنفاجأ بعد ذلك بمونيك التي تظهر فجأة في مخاطبة الشاعر لها وهي تعاني من القلق بشعرها المتكاسل وجسدها المتراخي. فإلى أي دلالة يسير النص؟ ثمة إيحاءات ترمز إلى تجربة حسية صاخبة يعقبها هدوء جسدي. يوحي بذلك دفء

الجدائل وخصب الواحة والخدر وانتثار الشعر ثم التراخي وفي النهاية سؤال الشاعر لمونيك: «أتحبين هذه العافية» بدلاً من «هذه الحمى»؟ إننا في كل الحالات نقرأ نصاً خارجاً وبحدة على المألوف الشعري لا سيما في بيئة الجزيرة العربية خروجاً لا يستغربه قارئ مجموعة أبي حيمد بعد أن يألف السياق، أو جانباً بارزاً منه.

إن القارئ لا يلبث أن يتبين أن خروج الشاعر عن المألوف ليس خروجاً شاملاً أو ضمن مذهب شعري ينتظم توجهه. ففي الديوان انتماء قوي للوطن مثلما أن فيه قصائد تقليدية نسبياً، سواء في شكلها العمودي أو التناظري أو في دلالتها الواضحة إلى حد بعيد. من قصائد الانتماء القصيدة التي يفتتح به الديوان وهي بعنوان «أغنية حب إلى نجد» تطالعنا بحنين مشبوب إلى الوطن، إلى الصحارى التي يضيق بها الشاعر في مواضع أخرى. ما يلفت النظر في ذلك النص هو تقليديته الشديدة قياساً إلى الانفتاح على التجارب والتيارات الأخرى في النصوص التي توقفنا عندها:

بريك قف على الوادي

حنيفة ملجأ الضاد

أيا للموكب الهادي xxxx

لقد رفت له البيد

مدت نحوه الغيد

ثغوراً صغن من زهر ...

الطابع التقليدي في هذه القصيدة يتكرر في قصائد أخرى مثل «ليلة في دمر»:

الليل مبسوط الجناح

وهذه العذراء نشوى

ماج الربيع بصدرها

وترنح النهدان شجوا

فتنهدت حولي تذوب

بضراعة وتفيض شكوى..

فشددتها بالساعدين

وشوقي المجنون ثائر

فإذا الشباب يصيح في أجفانها وإذا الفتوة

العلاقة المركبة بالمرأة في قصيدة مثل «لالي» حيث تمتزج الأنثى بالوطن وبالقلق إزاء ذلك الوطن، تلك العلاقة تتحول هنا إلى علاقة غزلية تقليدية غارقة في أجواء رومانسية بالغة الحسية وخالية من القلق والحيرة التي تلمح إليها قصيدة مثل «مونيك» على غرابتها. لكن ذلك لا يعني أننا في «ليلة في دمر» إزاء نص خال من الجمال. الحق أن القصيدة لا تخلو من لمحات جميلة وخارجة عن إطار الحسية المفرطة، بل إنها تنطلق من الحسي إلى ما يتجاوزه، كما في الصور التالية:

وتشدني في صدرها

فأحس في شغف حنوه

والطرف مذهول كأن عليه أحلام النبوة

ناديت فيه صبابتي

فسما الحنين به سموه.

هذه اللمحات تبدو ناتئة على النص، فأي نبوة تأتي إلى عناق عاشقين، وأي سمو يأتي به حنين المرأة في تلك اللحظات؟ لعل أبا حيمد يحيل إلى صبوات صوفية، لكن الحسية الحادة في النص تجعل تلك الصبوات نشازاً لا مبرر له، كأن أبا حيمد يمزج ابن الفارض بعمر بن أبي ربيعة أو جبران خليل جبران بنزار قباني، أو ببساطة يطوع نصه لمتطلبات القافية.

ما يستوقفنا أكثر من غيره في سياق هذه الملاحظات هو تقليدية النص النسبية سواء في قصيدة الحنين إلى الوطن أو قصيدة الحنين إلى المرأة. والسؤال، في سياق التجديد، هو: هل يمكن لنصوص كهذه أن تقلب المعادلة؟ ربما لا، لكنها تذكرنا بأن قصائد أبي حيمد ليست على وجهة واحدة سواء أكان ذلك على المستوى الشعوري أو الفكري، أم على المستوى الشكلي، ولعل الديوان بقصائده القليلة نسبياً يشير إلى غيض من فيض لم ير النور أصلاً، وإنما جاء ليدل عليه. فأبو حيمد الذي نوع في الشكل وفي الموقف إزاء الوطن، نوع أيضاً في موضوعاته.

محمد سعيد المسْلم:

الحسية التي نجدها في بعض قصائد أبي حيمد، وما لديه من هموم واقعية إلى حد كبير في بعض قصائده الأخرى، تقابلها، لدى شاعر معاصر آخر، نزعة تأملية رومانسية في الحياة والموت ودلالات الآثام والبراءة وما إليها. ذلك ما يقابلنا في بعض قصائد لمحمد سعيد المسلم، الذي ينتمي إلى الجيل نفسه وإن تقدم به تاريخ الميلاد على معظم أفراده. فقد ولد المسلم سنة ١٩٢٢ في القلعة بالقطيف على ساحل الخليج العربي، ومع أنه يلتقي في البعد الخليجي إلى حد ما مع أبي حيمد، الذي قضى شطراً طويلاً من حياته في تلك المنطقة، فإن المسلم يختلف في أنه ابن المنطقة ليس في الولادة فحسب وإنما في الانتماء بمختلف صوره. فقد تلقى شطراً مهماً من تعليمه في العراق، حيث درس المحاسبة واللغة الإنجليزية ومارس العمل في المنطقة بعد ذلك في قطاع البنوك، كما مارس الكتابة الصحفية منذ وقت مبكر، وله نتاج متنوع يشمل إلى جانب الشعر القصة والمقالة والنقد والتأريخ. توفي المسلم عن ثلاثة وسبعين عاماً سنة ١٩٩٥.

صدر للمسلم من الأعمال الشعرية شفق الأحلام (١٩٥٥) وعندما تشرق الشمس (١٩٨٩)، إلى جانب مؤلفات متنوعة أخرى. ومع أن المسلم لم يسر باتجاه الشكل التفعيلي المعروف بالشعر الحر إلا في قصائد محدودة، فإنه في مجمل أعماله خرج عن النظام التقليدي لبناء القصيدة حين نوّع في القوافي وفي ترتيب الأبيات بحيث يتراوح عددها وإيقاعها، وكأن في ذلك يؤكد تفاعله مع وجوه أخرى من وجوه التطور التي اعترت الشعر العربي في الخمسينات والستينات، لا سيما لدى الشعراء الرومانسيين سواء في مصر أو العراق أو لبنان أو المهجر، على النحو الذي يتضح أيضاً في عناوين الدواوين كما في عناوين القصائد ولغتها وما تتناوله. النزعة التأملية التي أشرت إليها تتجلى في قصائد تطرح أسئلة حول الإنسان ومصيره والغاية من وجوده، مثلما تتوقف عند مشاعر العزلة التي رأينا نماذج منها عند القرشي وأبي حيمد. ويشكل الموت هاجساً أساسياً في كثير من قصائد المسلم، كما في قصيدة بعنوان «بعد الموت» يقول في مطلعها:

أنا إن مت .. سوف أبعث حيا

من جديد .. على حياة جديدة

وستنشق ظلمة الليل عن فجر

وتنجاب عن حياة رغيدة × × ×

سوف أمضي نحو السماء .. طليقاً

سابحاً في الفضاء .. كالنور حرا

تاركاً خلفي التراب .. وسجناً

عشت عمري به .. أكابد أسرا[1]

إلى نهاية الأبيات التي تعبر عن شعور غامر بالبهجة ناجم عن اكتشاف الشاعر أنه حين يموت سوف يبعث حيا، بيد أن هذا الشعور بالطمأنينة لما يحمله الموت يأتي ممتزجاً بشعور الضيق بالحياة وما تحمله من ألم وقلق وضياع:

إن هذا الوجود بحر خضم قذفتنا الحياة فوق عبابه

كلنا عائم على موجه الزاخر تموج الآمال عبر سرابه

ما يسترعي الانتباه هو أن الخلاص من بواعث الهم والقلق هذه لا يأتي على شكل أمل متجدد يأتي نتيجة تغير الظروف في حياة الإنسان وإنما من خلال حياة مختلفة، حياة تأتي بعد الموت يتوحد فيها الشاعر بكائنات أخرى على شكل تناسخ:

سر إلى القبر بعد موتي تجدني زهرة فوق غصنها تتبسم

أو غديراً ينساب كالنور رقراقاً، يغني بسره ويتمتم

ولعل المسلم في شطحته الصوفية هذه كان متأثراً بالمهجريين، كما يلاحظ عبدالله الحامد[2]. لكن ما يلفت النظر مرة أخرى في هذه القصيدة هو مراوحتها الواضحة بين نهايتين مختلفتين. فالتناسخ المتمثل بالعودة إلى الحياة على شكل زهرة أو غدير يتجاور مع إعلان مسبق في القصيدة بأن الشاعر حين يموت سيتوحد بالإله في شطحة صوفية أكثر

(١) شقق الأحلام (بيروت: مطبعة دار الكتب، ١٩٨٩) ص ٣٠.

(٢) انظر: في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية الرياض: دار الكتاب السعودي، ط٢ ١٩٨٦)، ص ١٧٨.

تطرفاً من الأخرى:

سوف أفنى في خالقي .. ويكون العرش ملكي .. ويغتدي لي مقراً
وكما جئت ..سوف أمضي وشيكاً حيث أغدو في عالم الغيب سرا

فإلى أي مصير سيؤول يا ترى إلى زهرة أو غدير، أي إلى مخلوق، أم إلى خالق؟ يبدو أن الشاعر لم يحسم أمره هنا وترك الأمر معلقا.

ما هو محسوم بوضوح هو تبرم الشاعر بهذه الحياة التي يعيش فيها، فهي مصدر المعاناة من قبل ومن بعد، والطريف أن شكواه من تلك الحياة تتمخض عن نهاية مميزة فنياً إذ تختتم القصيدة بالأبيات التالية:

أنا سر الحياة أضمره الله وفي قلبه أعيش وأنعم
إن تكن بعد مصرعي هذه العقبى وأفنى فإنني لست أندم
إنما عدت للنعيم .. كما جئت وقد طهرت كياني جهنم

ففي قلب واضح للتوقعات تنتقل جهنم من الآخرة إلى الدنيا، لتصير الدنيا نفسها أو الحياة كما عرفها الشاعر قبل موته، أي أن الحياة تصير مطهراً يذكر بمطهر دانتي في «الكوميديا الإلهية»، وهذه نهاية مدهشة حتى في السياق الشعري لقصائد المسلم نفسه.

من ناحية أخرى يبدي المسلم اهتماماً بالأسطورة[1]، كما في قصيدة بعنوان «الإنسان الأول» يفتتحها الشاعر ببيت لأبي العلاء المعري يقول فيه: «جائز أن يكون آدم هذا/ قبله آدم على إثر آدم». والقصيدة تقوم على تمثل لقصة خلق آدم على نحو أسطوري بتخيل تفاصيل ودلالات تعكس رؤية الشاعر للوجود الإنساني إذ تحول إلى ضحية للأقدار. فآدم الذي يأتي إلى الحياة ظمئاً لما فيها من جمال ما يلبث أن يقع فريسة لوجود مليء بالضلال دون أن يدري شيئاً، مثلما يحدث في قصيدة إيليا أبي ماضي «لست أدري»، ومثلما نجد قبل ذلك في تأملات المعري الشكوكية. يقول المسلم:

---

(١) يقول عبدالله الحامد عن المسلم إنه «شاعر بارع» ذو مخيلة قوية وقدرة على توظيف الأسطورة، ثم يضيف: «ورغم أنني لا أعجب بتجديفه وانطلاقه في بعض قضايا الغيب لكن ذلك لا يمنع من رؤية صحيحة لأدبه وشعره الأسطوري». انظر في الشعر المعاصر، ص ١٧٨.

جاء من عالم البداية ..يسعى مكرهاً ضائقاً بتلك البداية
هبط الأرض ليس يعلم سر الـ بعث فيها ولا لأية غاية
وسيخطو في سيره عقبات صعبت مرتقى وساءت نكاية
سددت نحوه يد القدر السا خر سهماً فكان أصمى رماية[1]

هذا اللون من التصور ليس مما يشيع في الخطاب الشعري المحلي لكن وجوده مؤشر على حجم التنوع في ذلك الخطاب، وهو ما يتوقع من ترامي أطراف البلاد وتعدد مصادر النسيج الثقافي والاجتماعي فيها. فشاعر كالمسلم يجد نفسه في سياق شعري إن لم ينتشر في مناطق معينة من المملكة فإنه معروف في مناطق أخرى. إنه سياق ينتظم آخرين غير المسلم من أبناء القطيف والأحساء وغيرها من أجزاء الخليج العربي سواء في البحرين أم العراق أم غيرهما، بل هو فوق ذلك سياق عربي وعالمي أيضاً. ومن الطبيعي والحال كذلك أن يتأثر الشاعر بما يصدر حوله أو يصل إليه عن طريق القراءة وأن يعبر عن هموم وتطلعات مقاربة لما يعبر عنه شعراء غير شعراء نجد أو الحجاز أو عسير.

غير أن ذلك الاختلاف لا يلغي أبداً فرص اللقاء، فالمسلم، على شطحاته الفلسفية والأسطورية، يعود في نصوص أخرى ليلتقي مع غيره من الشعراء السعوديين وغيرهم في الهموم القومية. نجد ذلك في قصيدة مثل «الحروف الخضراء» تفيض بالتفاؤل تجاه مستقبل الأمة العربية وتراثها الروحي العريق:

حييت يا وطن العروبة
يا مشتل الإشعاع
يا معطي الأهلة ... في سخاء
يا صانع التاريخ والأمجاد
يا هبة السماء
لك في الحياة رسالة[2] ..

إلى آخر النص بما فيه من حماسة تخرج خروجاً واضحاً وحاداً عما

(١) شفق الأحلام (مرجع سابق) ص ١٤.
(٢) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين: (الكويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ١٩٩٥) مج٤، ص ٤٣٠.

يفضي إليه التأمل من كآبة في نصوص أخرى. فالنص مختلف ليس في خطابه الحماسي فحسب، وإنما أيضاً في الشكل التفعيلي الذي يؤكد حرص المسلم على مواكبة تطورات الشعر العربي والإفادة منها.

لكن الشكل العمودي يعود في قصيدة من ديوان شفق الأحلام، يقدمها الشاعر بوصفها «من الشعر القومي» وعنوانها «بين الماضي والحاضر». يغلب على هذه القصيدة التناول المباشر لقضية فلسطين من حيث هي محك للإخلاص للوطن العربي، ففي حين بذل الأجداد من الأمة الكثير للذود عنها لم يفعل المعاصرون سوى الاستسلام للعدو الرابض على أرض الوطن فباؤوا بالذل إلى الحد الذي يدفع بالشاعر إلى التبرؤ منهم:

لا القوم قومي.. إن هم لم يثبتوا لهـم كيانـاً لائـقـاً ووجـودا
عجبـاً لهـم.. وعدوهم في أرضهم كيف استقروا واستطابوا العيدا؟

كل هذا يشير إلى مراوحة في الأشكال والمضامين الشعرية على نحو يجعل المجموعات الشعرية مزيجاً من الاهتمامات والتجارب، تماماً كما هو الحال لدى العديد من شعراء تلك الفترة. فقد رأينا ما يشبه ذلك لدى القرشي وأبي حيمد، مثلما سنراه لدى آخرين.

في سياق المراوحة هذا تبرز قصيدة توضح مدى اتساع دائرة اهتمامات المسلم واطلاعه. فهي قصيدة مهداة «إلى روح نيتشه». القصيدة بعنوان «ابن الإنسان» وهي في مجملها كشف لغرور الإنسان على الرغم من ضعفه، الأمر الذي يجعلها في المحصلة النهائية من النقد الساخر اللاذع الذي نجد أمثاله لدى كثير من الفلاسفة والشعراء والكتاب مثل المعري وغيره، بل الذي نجد ما يشبهه فوق ذلك في الكتب السماوية كالقرآن الكريم، لكنها بالتأكيد مما يصعب العثور عليه لدى الفيلسوف الألماني الذي عرف بفلسفة تذهب إلى عكس تلك السخرية تماماً، لا سيما في ما يتصل بمكانة الإنسان، فهي فلسفة تكاد تؤله الإنسان بإبرازها لقوته أو تأكيدها على الحاجة إلى تلك القوة في مواجهة الضعف. ذلك أن نيتشه هو الذي أبرز ما عرف بالإنسان «السوبرمان» وليس الذي أبرز ضعفه أو هشاشته. فلماذا اختار المسلم أن يهدي القصيدة لنيتشه إذاً؟ هل أراد أن ينتقد نيتشه بنقد ما ذهب إليه من إعجاب بالإنسان؟ أم أنه

ظن أن فلسفة نيتشه تنطوي على إبراز مشابه لضعف الإنسان؟ يصعب الحكم، لكن لنقرأ مطلع القصيدة:

تخيلت في شخصك ابن السما وأنك فوق القضا والقدر
وأن الطبيعة ملك يديك ومجلى إلى فنك المبتكر

والطريف أن الشاعر يصل في معرض نقده إلى توظيف بعض مكتشفات العلم الحديث في تلك الفترة، فيذكر الإنسان بأنه لم يكن في البداية سوى «إميبة»، وهي كائن طفيلي دقيق يعرف بـ amoeba، أراد الشاعر من الإشارة إليها أن يستبدل وصف الإنسان بأنه كان نطفة، الوصف الذي يستخدمه في مكان سابق من القصيدة، بوصف آخر مستل من مكتشفات علم الأحياء أو من النظرية الداروينية بشكل خاص فهو يشير إلى «الإرتقاء» في معرض سرده لحكاية الإنسان في بداياته:

أتذكر .. إذ كنت «إمّيبة»؟ على الماء تطفو بقلب النهر
كم احتضنتك مهود المياه وغذّاك ذوب الشعاع الأغر
ولما ظهرت على الأرض كانت خلايا .. تكون منها الشجر
وكنت .. فأصبحت صنواً لها تدب وتأكل منها الثمر
ومن ثم .. في سلم الارتقا تقلبت بين اختلاف الصور

هذه النزعة الفلسفية/ العلمية لدى المسلم ليست مما يشيع في شعر تلك المرحلة أو وفي الشعر السعودي إجمالاً، ولعل قراءات الشاعر كانت رافداً في إبراز تلك النزعة، التي لم تتمكن منه أو تستمر طويلاً لديه على ما يبدو.

الفصل الثاني

جدلية الذات والآخر:

أ. الرميح، العيسى

تتبعنا في الفصل السابق جانباً من التطورات التي لحقت بالشعر السعودي في مرحلة الخمسينيات والستينيات على يد ثلاثة من الشعراء، القرشي وأبو حيمد والمسلم، ورأينا تبنيهم لعدد من الموضوعات والتقنيات الإبداعية الجديدة والمتصلة بالشكل واللغة. كما رأينا كيف يحدث ذلك التجديد في سياق من الاتصال بالموروث، فالتجديد لم يكن انقطاعاً ولا سعياً للانقطاع بل ظل الشاعر وثيق الصلة بموروثه الشعري والثقافي من ناحية، وببيئته الاجتماعية من ناحية أخرى، يتمرد في بعض القصائد بالحنين إلى المختلف، أو الآخر الثقافي، كما في اتصال المسلم بنيتشه، ولكنه ما يلبث أن يعود في قصائد أخرى وفياً يتعقبه الحب والحنين إلى مرابع الأهل والدار.

في هذا الفصل، كما في الفصل الذي يليه، من المبحث نفسه، تبدو الصورة نفسها أيضاً من حيث الجوهر، فجيل الشعراء هو نفسه والهموم والإضافات هي نفسها، لكن النظرة هنا تقترب أكثر من إحدى الموضوعات الرئيسة التي وقفنا عندها من قبل ولكنا اكتفينا هناك بأن نمر بها مروراً سريعاً، أي دون أن نتوغل في تفاصيلها ودلالاتها المختلفة، وهذه التفاصيل والدلالات هي ما تسعى الملاحظات التالية إلى استكشافه واستيضاح معالمه.

في الوقفة التالية نتعرف على الكيفية التي تمثل بها اثنان من شعراء تلك الفترة الأماكن والثقافات الأخرى، وهي أماكن وثقافات غير عربية بطبيعة الحال، بوصف ذلك جزءاً من مساعي، أو بالأحرى معارك، الانطلاق نحو آفاق مغايرة لما هو سائد محلياً.

في الفصل السابق، المتصل عضوياً بالفصل الحالي، رأينا كيف يحدث التفاعل مع الغرب لدى أكثر من شاعر وإن كان بروزه واضحاً لدى ناصر أبو حيمد ومحمد سعيد المسلم أكثر منه لدى حسن القرشي. الشاعران اللذان يتناولهما الفصل الحالي ينتميان إلى الجيل نفسه من

الناحية العمرية، وهما قريبان من المجموعة السابقة من حيث التوجهات الشعرية أيضاً، لا سيما الاتجاه الرومانسي وإن اهتم بعضهم بالرمزي أحياناً. أما اختيارهم فقد بني على أهمية بعض الأعمال التي قدموها في سياق الموضوع المطروح هنا، أي تمثل الآخر، سوا كان غربياً فيما يمكن أن يسمى «استغراباً» أم غير ذلك. ففي أعمال محمد العامر الرميح ومحمد الفهد العيسى نجد حضوراً بارزاً للآخر الغربي من خلال عدد من القصائد التي تعد من أعمالهما البارزة أو الرئيسة. اخترت من تلك القصائد قصيدة للرميح بعنوان «في متحف موريس أوتريللو»، في حين اخترت للعيسى قصيدة مطولة نسبياً بعنوان «ليديا».

محمد الرميح في متحف التجديد:

قبل الدخول في تفاصيل قصيدة الرميح من المهم التعرف على الشاعر نفسه والسياق الذي صدر عنه في قصائده وأفكاره لأن في بعض تفاصيل ذلك السياق الحياتي والعملي ما يضيء الكثير ويعين على تفسير اهتمامه بموضوع القصيدة الذي سيبدو غريباً في سياق الشعر السعودي في تلك المرحلة، بل حتى في المراحل اللاحقة.

الشاعر الرميح من مواليد سنة ١٩٣٠م، في المدينة المنورة لعائلة تنتمي لمنطقة القصيم شمال نجد بالمملكة العربية السعودية. ولا شك أن لنشأته في المدينة وما تموج به من أجناس مختلفة تأثيراً على انفتاحه الذهني المبكر على تيارات ثقافية لم يكن من السهل عليه أن يعرفها، ناهيك عن أن يتأثر بها، لو أن عائلته لم تهاجر موطنها الأصلي البعيد عن تلك التيارات. هذا مع العلم بأن الرميح خريج مدرسة عرفت آنذاك بدار العلوم الشرعية. لكن ذاك لم يحل بينه وبين العمل في ميادين بعيدة عن القضاء أو التدريس الديني، فانتقل إلى العمل في الرقابة على المطبوعات في الدمام ثم في الرياض لينتقل بعد ذلك إلى سلسلة من الأعمال بعضها في المديرية العامة للإذاعة والصحافة والنشر، وبعضها في السفارة السعودية في بيروت. وقد جاءت وفاته المبكرة نسبياً سنة ١٩٨٠ أثناء عمله الدبلوماسي في لبنان.

في لبنان أيضاً تبلورت شخصية الرميح الثقافية والشعرية وكان في أجواء بيروت في الستينيات والسبعينيات ما يكفي لإنضاج أية موهبة تحتاج إلى الرعاية، فقد كانت المدينة محط رحال المبدعين من كل أرجاء الوطن العربي وموطن الأفكار والتيارات المختلفة إذ تصب من كل مكان، لا سيما أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. ففي أجواء بيروت تعرف الرميح على الكتاب اللبنانيين وغير اللبنانيين من العرب المقيمين والزوار وقرأ أعمال أولئك وغيرهم من الغربيين، وفي أجواء بيروت تنفس الرميح أجواء حرية تفوق ما عرفه في بلاده وتفسر الكثير مما يفيض به شعره من إشارات وأسماء ودلالات.

في تلك الأجواء صدر للرميح ديوان جدران الصمت عن دار الأديب اللبنانية سنة ١٩٧٤ بعنوان ثانوي هو «شعر رمزي». وشاء الناشر أن يقدم الشاعر السعودي بالتركيز على ذلك النزوع الحداثي في توجهه الثقافي بشكل عام وشعره بشكل خاص. فإلى جانب تحقيق الرميح لما لم يحققه شاعر سعودي معاصر من قبل «من شهرة تجاوزت حدود بلاده إلى آفاق العالم العربي»، أكد الناشر على أن في شعر الرميح «عنفوان الأصالة والتفرد بالاتجاه العصري على أجنحة المذهب الرمزي مما جعله يستقطب اهتمام النقاد العرب المعاصرين الذين وجدوا في شعره ما يمثل اتجاهاً تجريدياً خلاقاً جديراً بالدراسة والتمعن[1]». وضرب على اهتمام النقاد مثالاً بالإشارة إلى أن محمد مندور قال بأن الرميح «شاعر ممتاز». أما معرفة الرميح بالشعر الأوروبي فقد جاءت من تفاعله مع «رمزية بودلير ورامبو»، لكن الناشر حرص على تأكيد أن تفاعل الشاعر السعودي جاء خلاقاً، أي محتفظاً بشخصيته أو بطابعه الخاص. ومما يؤكد ذلك، كما يذكر الناشر، أن الرميح لم يكن شاعراً فحسب وإنما ذا موهبة نقدية فاحصة تؤكدها دراسات نقدية كتبها وأشير في نهاية المجموعة إلى أنها تتضمن «دراسة في الأدب السعودي المعاصر» بعنوان ثانوي هو: «دراسة تحليلية للأدب السعودي المعاصر على ضوء مناهج النقد الحديث». هذا إلى جانب دراسة أخرى بعنوان «دراسة عن الاتجاهات الحديثة في الشعر العربي»، وأشير إلى أن الدراستين «قيد البحث».

(١) جدران الصمت (بيروت: دار الأديب، ١٩٧٤) ص.

المقدمة التي تتصدر مجموعة الرميح استلت من كتاب نقدي له بعنوان قراءات معاصرة صدر سنة ١٩٧٢، وهي مقدمة تبيّن عن توجهاته الأساسية وبعض آرائه النقدية النابعة منها، فهي مقدمة حادة الهجوم على الشعر العربي التقليدي القديم وحادة المناداة إلى التجديد واعتباره السبيل الوحيد إلى الإبداع الحقيقي. ومع أن الشاعر/الناقد يرى أن الاعتبار ليس بشكل القصيدة، عمودية (أو «عروضية» حسب تعبيره) كانت أم حرة، وإنما بقيمتها الفنية، فإنه لا يتردد بعد ذلك في الدعوة «إلى تجاوز التجارب العروضية الجامدة وتجاوز الصخب والقرقعة، إلى أشكال ابتداعية جديدة»، ليؤكد بعد ذلك بأن «الشعر العربي القديم شعر (مغلق) وما نسميه بالشعر الحر هو الشعر (المنفتح) الصاعد أبداً». استثناؤه للقيمة الفنية للقصيدة يقوم على قدرة الشاعر على التعبير عن الأحاسيس ونقل تلك الأحاسيس إلى القارئ، فهو عندئذ شاعر مقنع، لكن هذا المعيار الرومانسي، كما هو واضح، لا يراه الرميح منسحباً على الشعر العربي القديم. ومن يتأمل موقفه سيجد له الكثير مما يوازيه في الشعر العربي الحديث منذ الحركة الرومانسية، كما نجد لدى أبي القاسم الشابي في محاضرة له بعنوان «الخيال الشعري عند العرب» (١٩٢٩) هاجم فيها ذلك الشعر هجوماً حاداً وكاسحاً.

إننا في ديوان جدران الصمت إزاء تجربة شعرية يسندها موقف نقدي يدل على وعي الشاعر وقصده على نحو بات شائعاً في التجارب الشعرية العربية. فقد بات مألوفاً أن يتبنى الشعراء مذاهب نقدية/ فكرية توازي بقدر ما تفسر مذاهبهم في الكتابة الشعرية نفسها. في آراء الرميح يتبين أن الهم الرئيس هو الدفاع عن التجديد الشعري بوصفه موازياً للتجديد في الحياة اليومية: «لقد جددنا في كل شيء، في كل شيء على الإطلاق، فلماذا لا نجدد في شعرنا، لماذا نحارب الشعر الجديد؟» أما معيار الجدة فكما أسلفت معيار رومانسي يعطي المشاعر الداخلية أو الأحاسيس الكامنة في النص القيمة العليا بل المطلقة: «القيمة الجوهرية للقصيدة تكمن في جوهرها وفي مضمونها وفي الجهد الانفعالي الذي يبذله الشاعر في خلق قصيدته، وفي قدرته على التأثير في المتلقي المباشر معه، بصرف النظر عن القالب الذي يقدم لنا فيه شعره». لكن الرميح لا ينتبه إلى أن كلامه يمكن أن ينسحب

على الشعر القديم أيضاً: فما الذي يجعل الشعر العربي القديم عاجزاً عن تلبية مطلب الأحاسيس طالما كان الشكل غير مهم؟

لكن لعل الملاحظة الأهم هي أن التقليل من أهمية «القالب» يقلل من أهمية التجديد الذي يقترحه الرميح في ديوانه: فما الداعي إلى الشعر الرمزي إن كان القالب الرمزي نفسه غير مهم بما يتبعه من لغة وسمات أخرى تتصل بالشكل؟ هل الرمزية مجموعة أحاسيس فحسب؟ أم أنها أيضاً، أو فوق ذلك، سمات شكلية أسلوبية تتضمن مفردات منتقاة لخلق إيحاءات محددة أو إشاعة أجواء محددة قد لا تكون متصلة مباشرة بالأحاسيس من حيث هي عواطف، كما يشير الرميح؟

ما تشير إليه آراء الرميح هو ضعف استيعاب لمفهوم الرمزية أساساً، وهو ضعف يكاد يطبع التمثل العربي لكثير من التيارات والمفاهيم والفلسفات الغربية الوافدة سواء في الشعر أو النقد أو في مناحي الثقافة الأخرى كالنتاج الفكري والعلمي (أنظر الإشارات إلى هذه المسألة في الفصل السابق من هذا الكتاب)[1]. فالرميح يتحدث عن مفهوم متصل بالرومانسية أكثر منه بالرمزية، وما يهمه في نهاية المطاف هو الدفاع عن الجديد وتأصيله، ويبدو أن كون الجديد رمزياً أو رومانسياً ليس مهماً، المهم هو أن هذه المذاهب تقف بحد ذاتها رموزاً للتجديد.

ومن التجديد أيضاً أن يطرق الشاعر موضوعات غير مألوفة في الشعر العربي، موضوعات ربما اتسقت مع الجدة التي تبنتها الحياة العربية كما يراها الرميح، وهو ما ينطوي على مبالغة بينة كما نعلم من الحياة العربية حينئذٍ واليوم، فما تزال تلك الحياة تراوح بين الجديد والقديم مراوحة يكادُ القديم فيها أن يكتسح ما سواه. لكن الرميح وفئة من جيله من الشعراء والمثقفين السعوديين والعرب عموماً كانوا حريصين على ذلك الجديد وتأخذهم الحماسة لذلك في معركة رأوا أنها معركتهم في سبيل تطوير بلادهم وشعوبهم وأرادوا من الشعر وموضوعاته أن يشكلوا إسهاماً في ذلك.

(١) سبق لي أن تناولت هذه المسألة بتفصيل أكثر في كتاب استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث (الدار البيضاء / بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤).

من هنا نفهم اهتمام الشاعر بكتابة قصيدة بعنوان «في متحف موريس أوتريللو»، المتحف أو بالأحرى المعرض الذي لا ندري من النص أو من الشاعر أين مكانه أو متى أقيم أو متى تمت زيارته، إن كان الشاعر زاره فعلاً، أم أنها كانت زيارة ثقافية/خيالية مستمدة من القراءة. ما نعرفه هو أن موريس أوتريللو Utrillo شاعر فرنسي توفي سنة ١٩٥٥، أي قبل كتابة القصيدة بأربعة أعوام، وهو ما يمنح القصيدة بعداً واقعياً إلى حد ما ويقوي احتمال زيارة الشاعر الفعلية للمعرض. لكن الطريف هو أن أوتريللو لم يكن رساماً بارزاً والأهم من ذلك أنه اشتهر باستيحائه للمشاهد الباريسية ذات القبول الشعبي الذي أبعده ربما عن التيارات الحديثة. وفي هذا، كما يتضح، مفارقة تستثير اختيار الشاعر له في منزعه الحداثي أو التحديثي.

المسألة الطريفة الأخرى هي استخدام الشاعر وصف «متحف» لما يعرف عادة بالمعرض، لأن الفنانين يقيمون معارض وليس متاحف لأعمالهم. المتاحف هي الأماكن التي تودع فيها أعمالهم بعد اكتسابها قيمة فنية وتاريخية. ومن هنا نقف على الفجوة الثقافية التي تفصل الشاعر عن الحضارة الغربية، فالأمر كما يبدو سيان بالنسبة له سواء كان المكان متحفاً أم معرضاً.

في «المتحف» أو المعرض يقول الشاعر إنه رأى «آلاف اللوحات على الحائط الأزرق الطويل»، وهذه الصورة وإن تضمنت مبالغة واضحة فإن في تفاصيل الصورة ما قد يخفف من وقعها:

آلاف اللوحات
على الحائط الأزرق الطويل
عيونها المنفتحات
تحدق بي
تسمرت أحداقها في معطفي
وآلاف الأيدي
تلوح لي
تقول لي:

«نحن هنا في يوتوبيا
أسرة واحدة
فلا تشتر منا شيا

هذه الصورة المفعمة بالحركة وبالدلالات التي يختلط فيها الفني بالإنساني ستخفف من وقع «آلاف اللوحات» أو من الإشارة إلى المتحف. فالمتحدث يدخل في صلب المعرض، يصير جزءاً من المشهد، بل إن المشهد يتحول إلى مشهد عائلي يداخله الشاعر متحدثاً ومستمعاً. وقد يتذكر القارئ هنا صوراً من الشعر القديم الذي يرفضه الرميح، أقصد تلك الصور الفنية، أو مشاهد المعركة التي رآها البحتري في إيوان كسرى وكيف تفاعل الشاعر العربي القديم معها على نحو يختلف إلى حد كبير عن تفاعل الشاعر الحديث لكنه يلتقي معه في السعي إلى التداخل في المشهد إلى حد التماهي معه[1]. لكن لعل التداخل الأهم بين التجربتين يقع في حيز الدهشة الثقافية، دهشة الانفتاح على الآخر المختلف ثقافياً بإرثه الإبداعي غير المألوف. ففي تجربة الرميح يقوم النص، وإن جزئياً، على مقاربة الرسم واللوحات بوصف ذلك منتجاً ثقافياً غير مألوف، رسومات تبدو حية تنظر إلى الداخلين المتأملين على الرغم من كونها لوحات مسمرة إلى جدار. فهذا الشاعر القادم من بيئة ثقافية شديدة المغايرة، من الجزيرة العربية، يسجل دهشته لمشهد الرسم الواقعي وهو ينفخ الحياة في الخطوط والألوان، تماماً كما اندهش البحتري قبل ما يقارب الألف عام عند مشاهدة رسوم قصر كسرى.

(١) يقول البحتري في رائعته الشهيرة:

فإذا ما رأيت صورة إنطاكية ارتعت بين روم وفرس

والمنايا مواثل وأنو شروان يزجي الصفوف تحت الدرفس

إلى أن يقول:

يغتلي فيهم ارتيابي حتى تتقراهم يداي بلمس

والمقارنة، كما يتضح ليست على المستوى الفني الذي يميز قصيدة البحتري دون شك وإنما هي من حيث المواجهة الثقافية.

جزء آخر من قيمة النص ينبع من ملاحظة الشاعر لما تعيشه اللوحات من حياة مستقلة متواشجة ترفض معها أن يفصل بعضها عن بعض: «نحن هنا في يوتوبيا/ أسرة واحدة/ فلا تشتر منا شيا». والقيمة المشار إليها تعود إلى التوتر الذي ينشأ من رغبة الشاعر في اقتناء إحدى تلك اللوحات على نحو يخالف رغبتها في البقاء معاً. ففي القسم الثاني من القصيدة يلاحظ الشاعر لوحة لطفلة جميلة تنطق صورتها بالحياة فيعبر عن انبهاره الشديد وتفاعله نتيجة ذلك مع ما تعبر عنه، لينطلق من ذلك، في القسم الثالث، إلى التعبير عن رغبته في الشراء ليفاجأ بأن الرسام، أو من يشير له بـ «صاحب المتحف العجوز» يرفض بيع تلك اللوحة تحديداً لأسباب تختتم بها القصيدة ليتحول النص في النهاية إلى تعبير عن معاناة ذلك الشيخ بدلاً من أن يكون تعبيراً عن معاناة الشاعر نفسه، مع أن الممكن أن يكون الشيخ رمزاً للشاعر نفسه.

مما يلفت النظر هنا تصوير الشاعر للطفلة، فهي أولاً تقبع «في آخر الحائط الطويل/ على حافة الجدار». ويشدنا وصف الشاعر لها بأنها «طفلة صغيرة معلقة»، كأنما هي مشنوقة، لكن بقية الصورة يزيل ذلك الإيحاء المزعج حين نعرف بقية التفاصيل:

عيونها مموسقة

كأنها مخلوقة ناطقة

تسلقت عيناي إليها الجدار

وجدتها تضحك في مرح

كأنما أعينها قوس قزح

وضحكها الصامت في ذلك النهار

خشيت أن يحطم الإطار

خشيت أن يخترق الجدار

الفرح الذي تنضح به اللوحة يقف نقيضاً لحال صاحب المتحف حين يجيب السائل عن ثمن اللوحة:

كم تريد ثمناً لها

لهذه الطفلة الصغيرة

كم تريد؟

فقال لي صاحب المتحف العجوز

كأنما في صوته حجار

كأنه ممزق الأوتار

قال .. لا .. لن أبيع

هذه الطفلة الصغيرة

لا .. لن أبيع

حتى ولو أعطيتني

كل ما في العالم

من كنوز ..

أما السبب فيعود إلى أن الرجل العجوز يرى في اللوحة صورة شبابه: «ربيع شبابي/ الذي دفنته/ ثلوج الصقيع». وليس من الواضح كيف تتصل اللوحة بشباب الرجل، هل لأنه رسمها في شبابه – على افتراض أنه الرسام نفسه؟ أم لأنها صورة ترسم الطفولة وحسب؟ لكن المؤكد هو أن السبب ليس ما عبرت عنه اللوحات لخيال الشاعر نفسه، أي رغبتها ألا تفصل بعضها عن بعض، فمبرر الرجل العجوز شخصي أو أناني، متصل بحاجته هو لا حاجة اللوحات. ومن هذه الناحية ينجح الشاعر في وضع نفسه مع الرجل العجوز في سياق واحد، فكلاهما غير مكترث بحاجة اللوحات للبقاء معاً مثل أسرة واحدة يدل بعضها على بعض، أو يرفد بعضها بعضاً في علاقة عضوية ناتجة عن كونها نتاج مخيلة واحدة تماماً كقصائد الديوان الواحد. ونجاح الشاعر يأتي من مقدرته على كتابة نص ذي رؤية شعرية تتسع لعدة زوايا لا لزاوية واحدة كما هو الحال في الأعمال ذات البعد الواحد أو التي تعبر عن رؤية الشاعر فحسب. فنحن نحس بحياة اللوحات ورغبتها مثلما نحس برغبات الزبون/ الزائر ورغبات المالك أو الرسام.

من ناحية أخرى من الواضح أن الرميح حرص على الحفاظ على البعد الثقافي المختلف في النص بإبراز تجربته الثقافية المتمثلة بزيارة ما أسماه «المتحف» ودهشته لتميز اللوحات من الناحية الواقعية، وكذلك في

إبراز معاناة الرجل العجوز بوصفها معاناة رجل ينتمي إلى بيئة غير بيئة الشاعر. فالرجل العجوز، سواء كان هو أوتريللو نفسه أم غيره، ابن بيئة تعرف الثلوج والصقيع الذي تختتم به القصيدة. على أن جزءاً من تلك التجربة الثقافية يتماثل، كما سبقت الملاحظة، من زاوية غير مقصودة، أو غير مقصودة بالضرورة، أي في خطأ الإشارة إلى متحف بدلاً من معرض، ثم في إعجابه برسام واقعي وشعبي بعيد كل البعد عن الحداثة التي يدعو إليها في مقدمة ديوانه وفي شكل قصائده وما تعبر عنه.

بقي أن أشير إلى أن نص القصيدة كما هو في ديوان جدران الصمت تعرض لتعديلات بارزة بالمقارنة بينه وبين النص كما نشره عبدالله بن إدريس في كتابه شعراء نجد المعاصرون الذي ظهر بعد سنة واحدة من التاريخ المشار إليه في نهاية القصيدة كما هي في الديوان، أي ١٩٥٩. ولا شك أن التعديلات المشار إليها هي مما أجراه الشاعر على نصوصه حين قرر نشرها في ديوان واحد، أي بعد ما يقارب الخمسة عشر عاماً على نشرها لأول مرة في مجلات أدبية ثم في كتاب إبن إدريس. وحين نتأمل تلك التعديلات سنلاحظ أن منها ما مس بعض المفردات ولكن على نحو غير جذري، وأن منها أيضاً ما هو بارز، وهذه تنحصر في تعديلين رئيسين: مس التعديل الأول اقتباساً من الرسام الأسباني السوريالي سلفادور دالي أزاله الشاعر وهو اقتباس يقول فيه دالي: «الشيء الوحيد الذي أكرهه على كافة أشكاله هو البساطة». لكن إذا كان هذا القول لا يستغرب من رسام سوريالي اتخذ من اللاوعي مخزناً لمخيلته وإبداعه واستخرج من ذلك رسومات شديدة التركيب والعمق، فإنه يبدو غريباً في أعمال شاعر، أو بالأحرى في قصيدة، أبعد ما تكون عن التعقيد الذي يتضمنه الاقتباس، الأمر الذي ربما يبرر حذفه فعلاً.

التعديل الثاني مس وصف القصيدة في كتاب إبن إدريس بأنها «من الشعر الرمزي»، فقد حذف الشاعر ذلك الوصف من القصيدة ووضعه في مقدمة الديوان ليصير وصفاً لقصائده كلها. وقد رأينا من قبل صعوبة القبول بهذا الوصف لقصائد الرميح بالمعنى الذي يحمله المصطلح في سياقه الغربي الأصلي. ومع ذلك فإن الشاعر ظل يرى في قصائده من العمق والصعوبة على ما يبدو ما يبرر وصفها بالرمزية، ولربما كان

محقاً من حيث غرابة النصوص على الذائقة الشعرية والوعي المعرفي آنذاك، لكن محاكمة النص خارج النسبية التاريخية المحتملة هنا سيؤدي بالتأكيد إلى إعادة النظر في صحة الوصف. ومما يؤكد أن الشاعر السعودي رأى في قصائده انتماءً إلى سياق ثقافي مغاير لما كان سائداً أنه حين حذف الاقتباس من سلفادور دالي من مطلع قصيدته استبدله باقتباس آخر من رجل إن لم يساو الرسام الأسباني في العمق والتطرف فإنه يفوقه. ففي بداية القصيدة التي تحمل عنوان المجموعة أي جدران الصمت نجد اقتباساً من الفيلسوف الألماني نيتشه يقول فيه:

جلست هناك أنتظر .. أنتظر لا شيء .. سعيداً بالنور والظلال، بالليل والنهار. بالظهيرة والفجر. جلست هناك أنتظر الزمن بلا نهاية وكان يجب أن أغني لنفسي أغنية لا يسمعها أحد سواي، لأنني تعبت من حياتي .. تعبت من فلسفتي، كما تتعب النحلة من كثرة الرحيق.

هذا الاقتباس وإن لم يأت في مقدمة قصيدة «في متحف موريس أوتريللو» فإنه يلقي بظلاله عليها كما على بقية قصائد الديوان لأنه يأتي في مقدمة القصيدة الأولى والتي تحمل عنوان الديوان نفسه. والأهمية التي تظهر للقارئ هي أن الشاعر يجد نفسه، مثلما وجد محمد المسلم نفسه، في خندق واحد مع الفيلسوف الألماني من حيث العزلة ومناجاة الذات على الرغم من كثرة العطاء أو الرحيق، لكنها أهمية مشوبة بدلالات ثقافية لا تخفى فيما يتعلق بشاعر ينتمي إلى ثقافة مغايرة لثقافة نيتشه ويؤكد على الرغم من ذلك التقاءه مع الفيلسوف الأوروبي على نحو يحمل رسالة ثقافية إلى جانب الوظيفة الدلالية المباشرة للاقتباس. فكأن الرميح يقول إن ما نصفه بالآخر، وهو هنا الآخر الشديد الاختلاف مع المعطى الثقافي المحلي من حيث موقفه من الأديان ومناصرته للحداثة والتحديث، أن ذلك الآخر قريب مني في تعبيره عن مشاعري ومواقفي، القرب الذي يجده الشاعر لدى رسام فرنسي أو أسباني. وبهذا يكون الرميح مؤصلاً لقيم ثقافية وليس مجرد شاعر يعبر عن رؤية ذاتية أو مشكلة شخصية، الأمر الذي سبق أن وجدناه في غير قصيدة لمجايلي الرميح الشاعرين ناصر أبو حيمد ومحمد سعيد المسلم، كما نجده إلى حد ما لدى مجايل آخر هو محمد فهد العيسى.

٢. محمد فهد العيسى: ليديا والآخر الديني[1]

كان لبنان، كما نستشف من تجربة الرميح، مكاناً بارزاً للانفتاح على الآخر في التجربة الشعرية السعودية في الخمسينات والستينات. ولكن الآخر إذا تمثل في قصيدة مثل «في متحف موريس أوتريللو» بوصفه الآخر الغربي بفنه وثقافته المغايرة، فإن ذلك الآخر اتخذ بعداً أو أبعاداً مغايرةً في التجارب الشعرية الأخرى. ففي تجربة الرميح نجد الآخر متمثلاً في اختلاف ثقافيٍ واضح، لكنه في تجربة شاعرٍ مثل العيسى اتخذ سمات أقل وضوحاً، سمات ملتبسة، أو أكثر التباساً.

صدرت مجموعة محمد الفهد العيسى ليديا سنة ١٩٦٣، وهي عبارة عن قصيدة واحدة بالعنوان نفسه يخاطب فيها الشاعر فتاة بذلك الاسم. والفتاة على ما يبدو فتاة لبنانية من قرية «بشرّي» التي دخلت التاريخ لأنها القرية التي جاء منها الشاعر المهجري جبران خليل جبران. والشاعر المتحدث في القصيدة واضحٍ في عشقه لتلك الفتاة ولبلدتها وللبنان ككل، لكن المؤشرات واضحة أيضاً على أن ذلك العشق يرى أمامه مسافة ثقافية تشكل معلماً من معالم القصيدة وإن لم تكن هي محورها، أو محورها الأهم. ولعل أول تلك المعالم يتمثل في الاسم «ليديا»، فهو مثقل بدلالات الاختلاف الثقافي، فليديا اسم قادم من بيئة ليست بكل تأكيد بيئة العيسى التي جاء منها، وفي إبراز الشاعر للاسم عنواناً لمجموعته دلالة على أهمية الاسم من الناحية الرمزية والسيميائية، فهو اسم مثقل بالدلالات الكفيلة بجذب اهتمام القارئ ومحورة اهتمامه، إضافة إلى دفعه باتجاه إيحاءات الغربة والاختلاف الثقافي، هذا إلى جانب كون الفتاة الشخصية المركزية في تجربة الشاعر العاطفية والثقافية. ليديا اسم يحمل إيحاءات البعيد الغريب والمثير للخيال والدهشة.

الكيفية التي يقدم بها العيسى فتاته لا يحمل كل تلك الدلالات، ففي مقدمة الديوان نقرأ أن «ليديا فتاة من الريف الأخضر لم تدنسها خطايا المدنية». هنا تبدو ليديا واحدة من تلك الفتيات اللائي يكتظ بهن الشعر الرومانسي في ثقافات مختلفة، الفتاة الحلم، الطاهرة، المتعالية

---

(١) ولد الشاعر بعنيزة بمنطقة القصيم عام ١٩٢٣ وعمل في عدة وظائف تركز معظمها في السلك الدبلوماسي حيث كان سفيراً للمملكة في موريتانيا وقطر والكويت والأردن وأخيراً البحرين قبل تقاعده. له عدة مجموعات شعرية منها ليديا وعلى مشارف الطريق وندوب.

التي نجدها في شعر الإنجليزي شيلي مثلما نجدها في شعر الألماني هولدرلين أو الفرنسي لامارتين، كما نجدها لدى رومانسيين عرب مثل: الأخطل الصغير وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وغيرهم. لكن خصوصية التجربة التي يصفها العيسى تتضح عندما يشير الشاعر إلى القضايا الأساسية التي دفعته إلى كتابة القصيدة. فإلى جانب «خطايا المدنية» وطهارة ليديا يشير الشاعر إلى أزمته الفكرية المتمثلة بشكوكه العقدية التي تذكر بشكوك المعري. هذا بالإضافة إلى ضيقه بالحياة من حوله وشعوره بالإحباط حين ينظر حوله فلا يجد دنياً جديرة بالحياة. وهو في طرحه لتلك الشكوك يوجه حديثه إلى ليديا بوصفها رمزاً للطهارة والنقاء والجمال في حين أنه متذبذب بين اليأس والتفاؤل:

ليديا

أطلقت روحي ..

رفرفت ..

تبحث عن سر الوجود ..

عن القدر ..

يا ويح روحي

في متاهات الدروب .. ولا أثر

والشك يقتلني ..

وأبحث ..

من أنا .. ما الكون ..؟

ما دنيا البشر

حي .. ولكن ما حياتي ..؟

ما بقائي.. والبشر..؟

على هذه الشاكلة تمضي القصيدة تزيد في التفاصيل حيناً وتطرح الأزمة من زوايا أخرى حيناً آخر، لكن ليديا تظل، إلى جانب الشاعر، محور النص حين يتوجه الشاعر إليها يبثها شجونه وأزماته.

في سياق ما نستكشفه في هذا الفصل لابد أن تستوقفنا في بداية القصيدة إشارة الشاعر إلى بلدة بشري بوصفها جزءاً من تفاصيل المكان

الذي تسكنه ليديا والذي تهفو إليه نفس الشاعر، فنحن إزاء جبل لبنان حيث تمتد البلدات والقرى والضياع اللبنانية مخضرة ومترعة بالجمال، الأماكن التي يطلق الشاعر فيها روحه مع السحر، كما يقول:

تستاف أنفاس الزهر

وتهيم ما بين الخمائل..

في ذرى الجبل الأبي

في السفح ..

عند المنحدر ..

هناك في حضن (بشرّي)

حيث يرتاح (نبي)

وصدى لتراتيل سُوَرْ

الإشارة، كما هو واضح، هي إلى جبران المدفون في «بشرّي»، ولكن إشارة الشاعر إلى النبي ملبسة على الرغم من وضع الكلمة بين قوسين. فالمقصود على الأرجح هو كتاب جبران النبي، لكن الإشارة تتضمن القول بأن جبران نفسه «نبي»، فهو الذي «يرتاح». أما تراتيل السور فلا تقل إلباساً، لأن المحتمل يتضمن أعمال جبران الأدبية أو الشعرية ذات البعد الصوفي المعروف والتي تحيل إلى المقارنة بالنصوص الدينية المقدسة «السور». فهل هذا هو ما أراده العيسى فعلاً؟ يصعب التأكد من ذلك، لكن الواضح هو اللبس في الدلالة وقد يكون مقصوداً فعلاً. فإن كان الأمر كذلك فإننا أزاء مقاربة شعرية للآخر، أو تلاحم فكري وشعوري مع اختلافه الديني والفكري، المسلم مع المسيحي في بيئة تسمح بمثل تلك المقاربة أو الالتحام على النحو المتعذر في بيئة الشاعر الأصلية.

إشارة أخرى، أكثر إثارة، ترد في نهاية القصيدة حين يخاطب الشاعر ليديا بما يشبه التضرع:

ليديا

بك .. بالحب .. بما أهديتني ..

(تمثال مريم ..)

إرحمي قلبي عفيفاً شاعراً

ضل لا يدري هداه ..
ثم أسْلَمْ

هنا تكتسب العلاقة بالمختلف الثقافي في صورته الدينية بعداً حاداً، فليديا الفتاة المسيحية تُهدي شاعرها «تمثال مريم» العزيز لديها من حيث هو بالنسبة لها رمز مقدس للمحبة والسلام وربما الهداية أيضاً. والهداية مهمة هنا لأن الشاعر يعلن بعد ذلك مباشرة أن قلبه العفيف الشاعر «ضل لا يدري هداه ..» تتلو ذلك كلمة «أسلم» التي تبدو ملبسة أو ربما أكثر إلباساً من سابقتها. ففي تشكيل الكلمة، كما في الوقفة الإيقاعية، تبدو الدلالة وكأنها تنحصر في الاهتداء إلى الإسلام أي الهداية نحو الدين الإسلامي بدلاً مما تمثله مريم. غير أن «أسلم» قد تدل أيضاً على «أسلم نفسه» أو «سلّم نفسه»، كما في قولنا «أسلم الروح» أي فقدها أو ذهبت منه.

بيد أن الشاعر وهو يتركنا أمام هذه الاحتمالات المتضاربة يعود في النهاية ليؤكد شيئاً واحداً هو أهمية تجربته في مقاربة المختلف، فهو ما زال معجباً بجبران وببلدته وما زال يستثير دلالات النبوة في سياق إشارته:

وسأبقى هنا ..
بظل سوسنة المنحدر
في المرتع الطيب ..
في المنحنى ..
في حضن (بشرِّي)
حيث يرتاح (نبي)
وصدىً لترانيم سُوَرْ

من المهم أيضاً تأكيد الشاعر على بقائه في ذلك المكان «الطيب» بعد أن اختاره موطناً، سواء أكان مؤقتاً أم غير ذلك، لكنه يحمل تضاعيف الاختلاف وأبعاده البارزة. وإذا كانت قصيدة «ليديا» رومانسية الطابع وعلى نحو لا يرهق القارئ كثيراً في تتبع دلالاتها من حيث صعوبة التراكيب أو الأخيلة، فإن فيها ما يستثير علامات استفهام لدى ذلك القارئ إن هو قرأ النص وفي ذهنه خلفية الشاعر الاجتماعية والثقافية.

فهي في المحك الأخير قصيدة عشق تنطلق من المرأة إلى ملامح الاختلاف الثقافي دون أن تتردد في تأكيده وإبراز الإعجاب به، تماماً كما هو موقف ناصر أبو حيمد من الفتاة «لالي» أو الرميح من أعمال أوتريللو، علماً بأن العيسى يختلف في تأكيده على جوانب من ذلك الاختلاف تعد الأكثر خلافية، لأنها تمس الجوانب الدينية ذات الحساسية الخاصة، كما يعلم هو وقارئه على حد سواء.

الفصل الثالث

جدلية الذات والآخر:

ب. القصيبي، الحميدين، الدميني، السبع

في الفصل الحالي يتواصل النظر في طبيعة الاتصال بالآخر لدى شعراء سعوديين يشكلون مجموعة متقاربة، لكن تجاربهم الثقافية والإبداعية تختلف وتلتقي في الآن نفسه إما من حيث نوع الاتصال أو من حيث الانتماء إلى جيل محدد. ففي حالة ثلاثة من الشعراء المشار إليهم نقرأ نصوصاً شعرية تصف علاقة مباشرة بالغرب لشعراء عاشوا في الغرب فترة من الزمن فجاءت تجاربهم تعبيراً عن معايشة طويلة نسبياً لتفرز تصورات لا تعتمد، كما هي حال معظم الشعراء السابقين، على القراءة أو العلاقة الجزئية أو السريعة. فالحميدين هو الوحيد بين أولئك الشعراء الذي لم يصدر في موقفه أو تصوراته عن معايشة للآخر، لكنه ينتمي إلى جيل أصغر من جيل من سبقوه، كالرميح أو العيسى، ومن هنا بدا أن من الأنسب النظر إليه ضمن المجموعة الحالية التي يعد أقرب إليها زمنياً من حيث المواقف والتصورات.



القصيبي وغوايات الآخر:

يفصل غازي القصيبي عن محمد الرميح ومحمد العيسى عقد أو يزيد من السنوات[1]. ومع أن تلك السنوات لم تشكل فارقاً جوهرياً بين الشعراء في جوانب عدة، من أبرزها النزعة الرومانسية في شعرهم، فإن ثمة اختلافات مهمة تأتي من تباين التجارب مثلما تاتي من القدرات الشعرية المتفاوتة. وفي

---

(١) القصيبي من مواليد الأحساء سنة ١٩٤٠، وهو من الجيل الذي تلقى تعليماً مبكراً خارج المملكة وعمل بعد حصوله على الدكتوراه (في العلوم السياسية) أستاذاً ثم وزيراً وسفيراً ووزيراً مرة أخرى، وله العديد من الأعمال الشعرية والروائية وفي مجال السيرة الذاتية والترجمة.

هذا السياق تبرز قدرات القصيبي في نتاجه الكثير وفي تنوع تجاربه.

القضية التي نتتبعها هنا، قضية الآخر أو الموقف منه وكيفية توظيفه، واتصال ذلك بجدل التجديد، محك مهم لتبين تنوع التجارب الشعرية من ناحية، والنواظم الثقافية/ الاجتماعية التي تخترق ذلك التنوع، من ناحية أخرى. وفي هذا السياق يطالعنا القصيبي بتجارب عديدة ومتنوعة حملتها قصائد كثيرة جاءت نتيجة العلاقة الطويلة والمكثفة نسبياً التي عاشها الشاعر مع الغرب طالباً ثم سفيراً وفي كل الأحيان قارئاً متابعاً يتفاعل مع الأفكار والأحداث. ولعل القصيبي يكون من أكثر، إن لم يكن بالفعل أكثر، الشعراء السعوديين المتناولين هنا اتصالاً بالآخر الغربي وتفاعلاً معه، فهو إلى جانب علاقته الشخصية الطويلة كان أيضاً مترجماً لبعض ما قرأ، بل لبعض نتاجه هو، على النحو الذي لا نكاد نجد ما يوازيه لدى غيره من الشعراء سواء من جيله أو من الأجيال السابقة أو اللاحقة.

لقد نشر القصيبي العديد من القصائد التي تتناول الغرب وثقافته وعلاقته بالعرب والمسلمين عموماً وببلاده خصوصاً من زوايا مختلفة، وفي القراءة الحالية يصعب الوقوف على كل تلك القصائد المبثوثة في دواوين عدة، الأمر الذي اقتضى تحديد الاختيار على النحو الذي اتبعنا في القراءات السابقة. على أن تحديد الاختيار لم يكن بسبب كثرة النصوص فحسب وإنما لدوافع موضوعية ومنهجية تتصل بإمكانية رسم صورة أكثر دلالة وقيمة للتفاعل مع الآخر في الشعر السعودي المدروس. فالقصائد الثلاث التي اخترت تتصل بتجربة الشاعر في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا التي ذهب إلى أولاهما طالباً مبتعثاً، وإلى الثانية سفيراً، مثلما ذهب إليهما معاً زائراً. وليس مبعث الاختيار هو توحد القصائد حول مدن غربية رئيسة وإنما في كونها تمثل تجربة طريفة ودالة في آن على حجم التوتر الذي يعتري العلاقة بالآخر أحياناً، الآخر من حيث هو جاذب للفرد ومنفر له في الحين نفسه أو في أحيان متفاوتة.

قبل مناقشة تلك القصائد ينبغي أن أشير إلى أن القصيبي أحد أبرز شعراء المدينة والمدنية سواء في الشعر السعودي أو الخليجي المعاصر، ولربما كان من أكثر الذين كتبوا عن المدن في الشعر العربي الحديث

إجمالاً سواء كانت مدناً عربية أم غربية. وهذا سياق مهم لاستيعاب تجربته الشعرية تجاه الآخر.

القصيدتان الأوليان تتصلان بمدينة لوس أنجلس الأمريكية وقد نشرتا ضمن مجموعة مبكرة بعنوان قطرات من ظمأ (بيروت، ١٩٦٥)، الأولى بعنوان «لوس أنجلس» والثانية بعنوان «كريستينا». في القصيدة الأولى يرسم الشاعر صورة كئيبة للمدينة الأمريكية، صورة تلتقي في بعض سماتها مع ما نجد في الشعر الغربي لدى إليوت في «الأرض اليباب» وغيره من الشعراء. غير أن الشاعر السعودي يوظف زوايا ليست مما هو مألوف في الشعر الأمريكي أو الغربي عموماً، بينما هي من المعتاد في الشعر العربي الحديث. فلوس أنجلس هنا تأخذ الشكل المألوف للفتاة الحسناء الشديدة الإغواء بما تضم من أشكال الجمال المغري بالخطيئة، كما لو كانت سدوم أو عمورة، مدينتا الاثم في التوراة. لكن إذا كانت لوس أنجلس مغوية فإن ضحية الإغواء هو الشاعر نفسه الذي ضل طريقه في شوارعها مع فتياتها الشقراوات ليكتشف بعد ذلك كم هي خادعة تلك المدينة بفتياتها وعاداتها وقيمها:

سأكتب عنك يا عملاقتي

الأخاذة الحسناء

وعن دنياك .. عن سحرك ..

عن شاطئك الوضاء

عن الطرق التي تغفو

على أوهامها الشقراء

وعن ليلك ذاب البدر فيه ..

وجنت الأضواء.

تمضي القصيدة على هذا النحو الغزلي الوصفي المعبر عن الإعجاب بجمال الفتاة حتى المنتصف حيث يعود الشاعر إلى لازمة «سأكتب عنك» لكن مع تغير صارخ في لهجة الخطاب، فنقرأ ما يصل حد الهجاء:

سأكتب عنك يا عملاقتي

المغرورة .. البلهاء

سأكتب عن ضبابك .. عن

شرور دروبك السوداء

وعن قلبك لم ينبض

وجف كصخرة صماء

خطاب حاد اللهجة يستمر حتى نهاية القصيدة في وصف للمدينة الغربية المعاصرة بوحشة شوارعها وعزلة سكانها وجفاف عواطفها في صور لا تخلو من لمسات جميلة ومؤثرة كما في تكرار «حتى الجار» والتصاق الضباب على الوجوه:

وحتى الجار يصمت عن

«مساء الخير» .. حتى الجار

ويلتصق الضباب على

الوجوه كلعنة الأقدار

غير أن الشاعر وهو يصب حممه على المدينة الأمريكية لا يتناسى وقوعه هو في شراك تلك الغواية ضحية لفتيات لوس أنجلس: «سأكتب عن ضياعي فيك ../ عن فتياتك الحلوات».

هذا الاشتباك بين الشاعر والمدينة الأمريكية يمثل الوجه الأبرز لأزمة ثقافية يعيشها الشاعر الشاب إذ يتمزق بين إغراء الحياة في مدينة غربية مفتوحة ورفض للقيم التي تكمن وراء ذلك الإغراء والانفتاح، بين ثقافة تسمح بما يفتح الشهوات وتدفع في الوقت نفسه إلى العزلة الاجتماعية، وثقافة مقابلة تتعفف عن ذلك وترى جمال الحياء والترابط الاجتماعي لكنها تقيد الحرية الفردية. ومع أن الشاعر لا يشير إلى تبرمه بالثقافة التي ينتمي إليها، فإن في خطابه الشعري وما ينطوي عليه من مواقف ما يؤكد انشطاره أو قل ازدواجيته. ذلك ما يتأكد في القصيدة الأخرى التي تبدو مثل توأم لقصيدة لوس أنجلس.

في قصيدة «كريستينا» نحن إزاء قصيدة محتدمة بالحركة والعواطف المتقدة: عاشق/شاعر يرى معشوقته تراقص رجلاً آخر وتمنحه كل ما لديها من مفاتن بينما يجلس العاشق/الشاعر عاجزاً عن الحصول على ما يحصل عليه الآخر لأن الفتاة تعده مثل أخيها:

طالما ناديتني «أنت أخي!»

ولهيب الصدر يهتز أمامي

أأخٍ .. والرغبة الخرساء في

شفتي تسخر من زيف الكلام؟

هذا الموقف الذي يذكرنا بنزار أو بعمر أبي ريشة، الشاعرين اللذين يلوحان في أفق كثير من قصائد القصيبي في هذه المرحلة، موقف ما يلبث أن يتراءى مختلفاً عما لدى الشاعرين العربيين الآخرين: كريستينا ليست مجرد امرأة جميلة أخرى وإنما امرأة أمريكية أو غربية، كما يدل الاسم وسياق قصائد أخرى مثل «لوس أنجلس». هذا بالإضافة إلى الأجواء العامة للقصيدة، فالمكان قاعة للرقص لن يعثر عليها الشاعر أو يستطيع تخيلها في وطنه أو بيئته الأصلية، لا هي ولا أجواء الحرية السلوكية التي تسمح بتلك الانطلاقة في أجواء العشق.

في كريستينا تتمثل لوس أنجلس بكل ما فيها من مغريات ومنفرات وإن اتخذ ذلك سمات مغايرة في شخصية الأنثى: رفض العشيق بدلاً من الانحطاط الأخلاقي. هنا لا يتردد العشيق عن التعبير عن ولهه بحرية أكبر:

آه من ثغرك .. من روض على

كرمه يغفو غدير من رحيق

شفق تنبض في حمرته

رقة الورد .. وأهوال الحريق

يرتمي عمري عليه دمعة

من حنين أبكم الجرح .. عميق

وأرى فيه اشتياقي قبلة

سكرت وجداً .. فضلت في الطريق

أليس ضلال الطريق هنا تكراراً للضياع الذي قرأنا في «لوس أنجلس»؟:

سأكتب عن ضياعي فيك ..

عن فتياتك الحلوات

وكيف تغلف الكذبة

في ثوب من البسمات

لابد من التسليم بأن الحضور الطاغي للأنثى في قصيدتي القصيبي يقلل من أهمية البعد الثقافي، لكنه لا يلغيه أو يحل محله. فالأنثى والمدينة يكادان يتماهيان ويشدان العاشق إليهما بينما هما يمثلان الحضارة الغربية بما فيها من مغريات ومنفرات في الوقت نفسه.

أحد الباحثين رأى أن ما كتبه القصيبي عن لوس أنجلس يندرج ضمن موقف الشاعر تجاه المدينة الغربية بشكل عام، الموقف الذي اكتسب «طابعاً مختلفاً عن (موقفه تجاه) المدن العربية» التي قابل الشاعر بين بعضها وبين القرية في بواكير تجربته الشعرية فرفضها على هذا الأساس[1]. المدينة الغربية مدينة يعجب بها الشاعر كما هو الحال في لوس أنجلس «إذ كل ما فيها يستحق الإعجاب والكتابة عنه»، لكن الباحث نفسه يعود ليتبين أن الشاعر يغير موقفه إزاء لوس أنجلس حين يقابلها بالقرية، فهي عندئذ قاسية متحجرة القلب. والواقع هو أن لوس أنجلس، كما هي لندن في قصيدة أخرى، تمثل ليس المدينة فحسب وإنما الحضارة الغربية التي تطورت المدينة من رحمها إضافة إلى البيئة الغربية التي عاش فيها الشاعر فترة من الوقت، ورفضه لبعض وجوهها يمثل موقفاً ثقافياً أو حضارياً رأينا كيف يبدو ثم يتجاور إلى جانب الإعجاب المشار إليه.

في قصيدة بعنوان «قراءة في وجه لندن» نشرت ضمن مجموعة بهذا العنوان عام ١٩٩٧ نجد موقفاً من المدينة الغربية يسوده الرفض المبني على مساوئ المدينة، فليس في لندن سوى شحوب العلاقات الإنسانية سواء مست الشاعر نفسه أم غيره من الناس. وفي تصوير الشاعر براعة الإيهام بأنه معجب بتلك المدينة لتأتي الصدمة حين تنحرف الصورة عن مسارها، فبدلاً من الإيحاءات الجميلة للمطر والحبيب اللذين يتسم بهما

(١) محمد الصفراني: شعر غازي القصيبي «دراسة فنية» (الرياض: مؤسسة اليمامية الصحفية، سلسلة كتاب الرياض «١٠٧»، ٢٠٠٢) ص ٩١ - ٩٢.

وجه لندن تأتي الكآبة:

وجه لندن

واجم تكسوه حبات المطر

وجهها .. وجه حبيب

راعه يوم الفراق

فتغضن

وهو يجتاز تعابير الكدر

الفرق بين لندن ولوس أنجلس هو الفرق بين مدينة فيها ما يغري وأخرى تخلو من الإغراء. لكن الفرق أيضاً هو الفرق بين شاعر في العشرينات أو الثلاثينات وآخر في الستينات، فرق بين رؤيتين تفصلهما تجربة طويلة وخبرة شعرية ومسافات من النضج الشعوري والفني. لم يعد الجذب الحسي المحتدم في لوس أنجلس ذا أثر يذكر في المدينة البريطانية العريقة، وإن ظل القصيبي غير قادر على ما يبدو عن التخلي عن مجازات العشق لتصوير رؤاه (وهو ما يغدو خاصية نمطية متوقعة مع تواتر التصوير وتكاثر العشق)، فثمة عشق في قصيدة لندن أيضاً لكنه عشق مخنوق، فالهاتف لن «ينبض في منتصف الليل ../ كان حبا .. وعبر»:

وجه لندن

ظل طول الليل يشكو

غربة العشاق في هذا الزمن

زمن السوق الذي أصبح فيه

كل شيء بثمن

البكا .. والضحك .. والأبناء..

والفكر الموشى .. والبدن

هذه الصورة الكئيبة أو اليبابية بالأحرى يصعب تصورها في أعمال القصيبي الأولى، على الرغم من نقده لمدينة مثل لوس أنجلس، كما أن من الصعب تصورها في أعمال شعراء مثل محمد العامر الرميح أو محمد فهد العيسى، ويبدو أن السبب يعود في المقام الأول إلى المتغير التاريخي، فالعلاقة بالغرب لدى الشاعر السعودي في مرحلة

الخمسينات والستينات غيرها في التسعينات من القرن العشرين. في أواسط القرن كان ثمة نشوة لاكتشاف الآخر ووضعه مقابل البيئة المحلية بسماتها المحافظة التي لم ترض أولئك الشعراء. كان الآخر جرعة مضادة ومريحة تجاه تراكمات الذات الثقافية والاجتماعية، كان نافذة الحرية والاختلاف، نافذة الحداثة. ولم يكن غريباً أن يتغير ذلك الغرب نفسه في أواخر القرن بتراكم الوعي بأنواعه لتبدو الصورة مختلفة إلى الحد الذي رأينا. وبالطبع فإن التغير لا يكون شاملاً فيما يتعلق بصورة الغرب، فالجوانب الإيجابية أو الجاذبة تظل تعمل وبقوة، لكن الوعي بها يتطور ويصير مركّباً أو أكثر رهافة، أو هكذا يفترض.

ما يلفت النظر في المرحلة اللاحقة من مراحل الشعر في المملكة هو تواري الافتتان بالآخر الذي شهدناه لدى شعراء الخمسينات والستينات، أو بتعبير آخر تواري الآخر تحت ضغط اتجاهات وهموم مختلفة. ففي المرحلة التي تبدأ بأواخر الستينات وتصل ذروتها في الثمانينات والتي تعرف بمرحلة الحداثة - وهي تسمية غير دقيقة إذا أخذنا منجزات مرحلة التجديد التي نتأملها هنا بعين الاعتبار - تتوارى الثقافات الأخرى بمدنها وشخوصها ومعطياتها المختلفة بشكل ملحوظ. صحيح أنها لا تغيب تماماً لكنها تفقد الحضور البارز في شعراء المرحلة السابقة. ذلك أن الاتصال بالآخر يظل محركاً أساسياً لحركات التحديث الثقافي، سواء كان شعرياً أم غير ذلك. ما يحدث هو أن حضور الآخر يتخذ طابعاً مغايراً، يظل موجوداً لكنه أكثر خفوتاً في المرحلة اللاحقة، والخفوت هنا يعني ضعف الحضور قياساً إلى كم الإنتاج من ناحية، مثلما يعني تضاؤل حجم الحماسة والإعجاب. وإذا كان التضاؤل لا يعني الكراهية أو العداء المستبد، فإنه يعني موقفاً أكثر تردداً وحيرة، موقفاً يتجاور فيه الإعجاب مع الرفض، الاقتراب مع الابتعاد. فابتداءً بالسبعينات يزداد الانشغال بالذات وبإشكاليات النمو والتغير الثقافي، تنصرف الذات الشاعرة إلى الداخل تستقرئ نفسها على كل المستويات الفردي منها والوطني والقومي على النحو الذي يقاربه الفصل التالي من هذا الكتاب.

لكن قبل الانتقال إلى تلك المرحلة تظل المرحلة الحالية محملة بنماذج مهمة من الانشغال بالآخر، كما نجد لدى بعض من استمروا نجوماً في المرحلة اللاحقة.

٢. سعد الحميدين:

في إحدى قصائد مجموعة سعد الحميدين[1] (ضحاها الذي) نجد السياق السياسي الذي يساعد على فهم التحول الذي شهده الشعر السعودي في الموقف تجاه الآخر، فالقصيدة تعود إلى العام ١٩٦٧ الذي يعرف بعام النكسة أو عام الهزيمة والذي يمكن اعتباره عاماً حاسماً، مثلما كان عام ١٩٤٨، في الصراع العربي ضد إسرائيل، والذي امتدت آثاره إلى أرجاء الوطن العربي كافة. القصيدة بعنوان «مجامر التراب» وتمثل أحد نصوص قليلة نشرها الحميدين في بداياته يتمثل فيها الانفتاح على الآخر بالإشارة إلى رموزه الإنسانية والثقافية، لكن على نحو محدود وجانبي. فليس الآخر هنا هو موضوع القصيدة كما عند الرميح أو القصيبي، بل هو جزء مكمل أو مساعد لموضوع آخر أهم.

يقدم الشاعر القصيدة قائلاً إنها كتبت على لسان الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان بوصفها رمزاً للنضال الفلسطيني المحاصر نتيجة لطغيان العدو الصهيوني، معلناً التطلع إلى قيام العرب والمسلمين بإزالة آثار العدوان. وفي هذا السياق المعادي ضمناً لإسرائيل والغرب تتوالى الأسماء والرموز الأجنبية الغربية. هنا نجد الشاعر الأنغلو - أمريكي ت. س. إليوت من خلال عنوان قصيدته الشهيرة «الأرض اليباب» (أو الخراب) إلى جانب المثّال الفرنسي رودان من القرن التاسع عشر وإلى جانبهما الحكيم اليوناني القديم ديوجين بمصباحه الشهير، ومع أن المقصود بتلك الإشارات ليس واضحاً فإن السياق يوحي بأن المقصود هو أن رودان وديوجين يمثلان الوسائل التي كان يمكن أن تمثل منعتقاً للشاعرة الفلسطينية المحاصرة في وطنها لو توفرا، أي الإبداع الفني (رودان) والضوء (ديوجين)، فهما العنصران اللذان اعتدنا ربطهما

(١) الحميدين من مواليد مدينة الطائف عام ١٩٤٧. عمل منذ وقت مبكر في الصحافة الأدبية حيث نشر الكثير من أعماله الشعرية. له عدة مجموعات شعرية منها: رسوم على الحائط (١٩٧٧)، خيمة أنت والخيوط وأنا (١٩٨٦)، وتنتحر النقوش أحياناً (١٩٩١) وغيوم يابسة (٢٠٠٧).

بالغرب ولكنهما لم يعودا فاعلين. ويغلب على الظن أن الحميدين أراد من الفنانين أن يكونا رمزين للفن المبدع والمحرّر وليس رمزاً للغرب بحد ذاته. أما بالنسبة لقصيدة إليوت فيأتي التعليق في الهامش ليشير إلى أن الأرض اليباب هي التي «تعرضت لنيران المدافع الثقيلة ونيران النابالم»، أي الأراضي العربية، بمعنى أن القصيدة الإنجليزية ترد عرضاً أو بوصفها قادرة على شحن العبارات بالدلالات المقصودة:

أين قنديل «ديوجين» وازميل «رودان»؟!
أنا لا أستطيع أن أسري بليل دون ضوء!!
وبعيني خيوط من نعاس ..
أنا لا أستطيع أن أنحت تمثالاً لأحزاني «مصغر»
وعلى كفي نقوش من نحاس ..
إن قنديلي لا يقوى على الريح .. وازميلي خشب!

ومما يلفت النظر هنا أن الشاعر لم يربط أياً من الأسماء المشار إليها بالغرب أو بكون العدوان على العرب مدعوماً من قبل الغرب، وإنما ترك الدلالة تتحرك ضمن السياق الذي رسمه.

في قصيدة أخرى للحميدين أيضاً، ومن الديوان نفسه، نجد إشارة مزدوجة إلى أسطورة سيزيف اليونانية والرئيس الأمريكي لنكولن، المشهور بتحرير العبيد (١٩٦٨). القصيدة بعنوان «هوامش على كراسة قديمة». ويتضح سريعاً أن الإشارتين هما لإبراز الهزيمة التي تلحق بفارس جاء لإنقاذ أمته لكنه مني بالرفض، ويبدو أن الشاعر رأى في كلا الرمزين ما يتصل بهزيمة الفارس على الرغم من البون الهائل ما بينهما، وعلى الرغم من أن أياً من الرمزين لا ينطبق عليه الوصف، فسيزيف لم يكن مناضلاً أو منقذاً[1]، ولنكولن لم يعانِ من هزيمة دائمة كسيزيف وإنما انتصر في حربه التحريرية في نهاية المطاف. ومن هنا يبدو أن

(١) انظر مقالة لخلدون جاويد على العنوان الإلكتروني
http://www.iraqcp.org/members3/0060422w1.htm
ينقد فيها توظيف الشاعر أدونيس لأسطورة سيزيف في قصيدة بعنوان «إلى سيزيف»، مبيناً أن الكيفية التي تم بها فهم وتناول تلك الأسطورة لدى الشاعر اجتزأت الدلالة الأصلية. وبالطبع فليس من الصعب تبين أن تناول أدونيس هو ما يشيع عربياً.

المبرر الحقيقي وراء استحضار الرمزين إنما هو حرص الشاعر على فتح الأفق الشعري على الرموز الثقافية الأجنبية التي تكسر حدة المعجم الشعري المحلي وتكرس حداثة متنامية.

تلك الحداثة كان الحميدين من روادها بطبيعة الحال، لكن مدخله إليها جاء في المقام الأول من خلال تبني أشكال ولغة شعرية جديدة وظفها ودافع عنها، بالإضافة طبعاً إلى تقنيات وموضوعات جديدة، لكنه لم يأت من خلال تبني مواقف انفتاحية تجاه الآخر. ما حدث لدى الحميدين هو ما حدث لجيل السبعينات والثمانينات، أي الاتجاه إلى الثقافة المحلية واستكشاف أبعاد الذات وخصوصيتها الثقافية والاجتماعية مع الوقوف عند بعض المشكلات أو التحديات التي تواجهها. في شعر الحميدين، كما في شعر الصيخان والثبيتي وعلي الدميني وغيرهم، تتخذ البيئة المحلية أبعاداً غير مسبوقة وتتركز الرؤية، بل يتطور المعجم الشعري، اتكاءً على جغرافية المكان والثقافة معاً. ومثل أولئك الشعراء يتضاءل دور المثاقفة مع الآخر إلى أدنى مستوياتها. لكن قبل الدخول في تفاصيل المرحلة الجديدة علينا أن نتبين المثالين الآخرين اللذين ذكرتهما فيما يتصل بالموقف من الآخر في هذه المرحلة، محمد الدميني وحسن السبع.

٣. محمد الدميني:[1]

القصيدة التي تتصل بموضوعنا من بين أعمال محمد الدميني – وهو شاعر ينتمي إلى جيل أصغر ممن نتحدث عنهم هنا، هي قصيدة «كتابة نهارية عن ليل نيويورك» ١٩٨١) تضمنتها مجموعته أنقاض الغبطة (١٩٨٩) وفيها رسم لغربة الشاعر في المدينة العملاقة والموحشة في الوقت نفسه بنيت، على ما يبدو من النص، من معايشة حميمة للمدينة أثناء وجود الشاعر فيها. ومع أن القصيدة تحفل بمشاهد متعددة من الحياة الأمريكية النيويوركية فإن الدميني يستعيد مع الحياة القاتمة فيها وجهاً مضيئاً يتمثل في الشاعر الأمريكي المعروف وتمان. بيد أن ذلك الوجه المضيء لا يلبث أن يتكشف عن مزيد من القتامة، فنيويورك لم تكن مدينة وتمان فحسب وإنما قبره أيضاً:

ما جئت أبحث عن معاني السلم

في قاموسك المصنوع من سقيا دمارٍ

لم تكوني غصن «ويتمان»

ولكن كنتِ قبره[2]

هذا الموقف إزاء نيويورك وأمريكا بشكل عام هو ما نجد لدى شعراء عرب مثل أدونيس وسعدي يوسف، بل إنه ما عبر عنه غير شاعر غربي من غير الأمريكيين، مثل الروسي ماياكوفسكي والأسباني لوركا قبل الشعراء العرب بنصف قرن تقريباً. وتوارد المواقف شاهد على موقف إنساني تجاه ما تمثله الولايات المتحدة في العالم، من إنجاز حضاري وثقافي هائل من ناحية، وما تستدعيه من كراهية سياسية عارمة، من ناحية أخرى. غير أن تشابه المواقف لا يخفي وجوهاً من الخصوصية لدى الشاعر العربي تتجلى من خلالها إشكاليات عربية محددة لا نجدها في الموقف إزاء أمريكا بشكل عام لدى شاعر روسي أو أسباني أو أمريكي. من وجوه الخصوصية العربية تلك توقف الشعراء عند ظروف سياسية تؤرق العالم

---

(١) محمد الدميني من مواليد ١٩٥٨ بالباحة، جنوب المملكة، حاصل على بكالوريوس في علم المكتبات من جامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض، ويعمل محرراً ثقافياً بمجلة «القافلة» التي تصدرها شركة أرامكو السعودية، كما أنه عضو بمجلس إدارة النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية. له إلى جانب مجموعة أنقاض الغبطة المشار إليها هنا مجموعة بعنوان سنابل في منحدر (١٩٩٤).

(٢) أنقاض الغبطة (عمان: دار الشروق، ١٩٨٩).

العربي وتمثل أمريكا فيها طرفاً أساسياً (مثل قضية فلسطين)؛ كما أن منها استعادة الشعراء في خضم مخاطبتهم لأمريكا أو إحدى مدنها (نيويورك بالدرجة الأولى هنا) المعالم الجغرافية والثقافية للوطن العربي البعيد ومحن الاغتراب عنه وما يعنيه ذلك للهوية المهددة. نجد ذلك لدى أدونيس مثلما نجده لدى سعدي يوسف في بعض قصائده. وهو أيضاً ما نجد لدى محمد الدميني الذي لا يستعيد بيروت أو البصرة لكنه يستعيد الجزيرة العربية من خلال صحرائها ومن من خلال مفردات وعبارات مثل: «الإبل» و «الخزامى» و«حر الوغى»، وهذه العبارة الأخيرة تحضر بدلالة مزدوجة ومتناقضة فيما يبدو، فهي من ناحية تذكر بمعاناة الشاعر في المدينة الأمريكية التي تتحول إلى ساحة حرب، في حين أن العبارة أيضاً جزء من هوية الشاعر الثقافية بإشارتها إلى الصحراء بحرارتها المعهودة وعلى النحو الذي لن نجده بطبيعة الحال في قصائد لغنزبرغ أو لوركا أو حتى أدونيس في هذه الجزئية.

غير أن قصيدة الدميني لا تسلم قيادها للقارئ بسهولة، فهي قصيدة على قدر لافت من التركيب والغموض في تداخل إشاراتها وتنائي بعض دلالاتها عن ذهن القارئ حتى من كان ذا خبرة في قراءة الشعر الحديث، وليس المقطع المقتبس أعلاه بإشاراته الواضحة نسبياً هو السمة الغالبة على النص. نتبين ذلك ولو تأملنا مطلع القصيدة:

نيويورك واقفة

والغريب يجادل في حانة شق قيثار

(مارلي) بها خندقاً ...

نيويورك.

أنا واقف في زقاق العشيرة

أبحث عن سيف قومي، وعن خاتم

يفتح القدس لي.

غريب، نيويورك تصنع خبزاً.

وتعرف أن الطحين بلاد رمتني

لتنسى نيويوركُ ما بين

أضلاعها ..

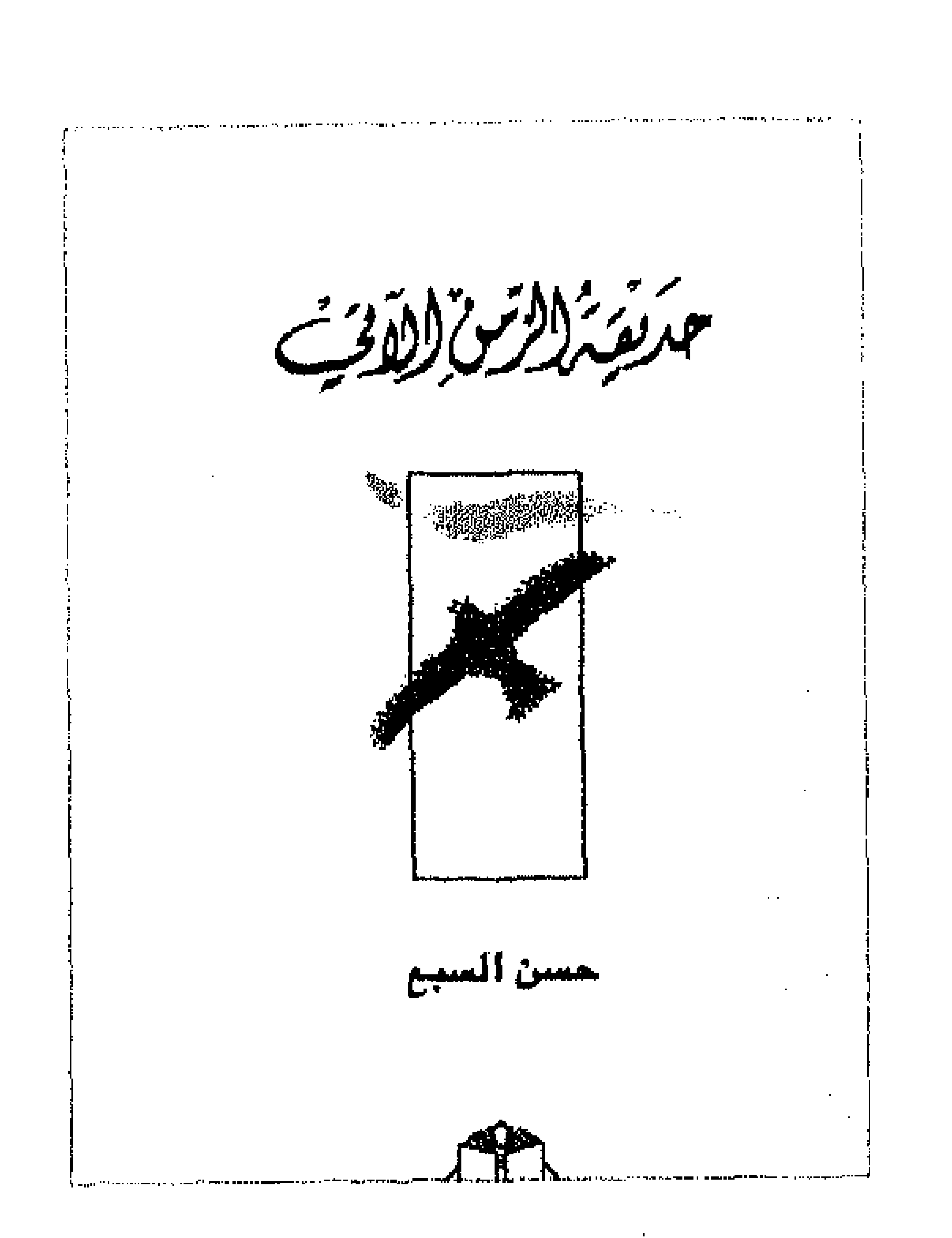
هل فراقاً أردت ... بهذا الصباح

النقي؟

واضح هنا أن الشاعر يشير إلى غربته في بلاد نائية عن بلاده وأن بلاده ضائعة في نيويورك التي تتماثل بوصفها رمزاً للهيمنة الأمريكية على العالم، فالبحث عن سيف القوم وخاتم يعيد القدس يكرس الدلالة السياسية والمأساوية للعلاقة بين أمريكا والعالم العربي. لكن ليس من الواضح كيف تكون بلاده طحيناً وكيف تنسى نيويورك ما بين أضلاعها. هل تكون بلاده هي مصدر الطحين الذي تصنع منه نيويورك خبزها فيكون الطحين والخبز رمزين لمادة خام وصناعة متطورة على التوالي؟ أم أن بلاده صارت طحيناً لترمي الشاعر بعد ذلك في المتاهة الأمريكية؟ ثم ما الذي تنساه نيويورك ما بين أضلاعها؟ قد نتبين هنا نسبة لا بأس بها أو كبيرة من دلالة القصيدة لكن سيبقى الكثير مما يصعب أو يتعذر على القارئ الوصول إليه، الأمر الذي يفضي إلى السؤال عن سر الغموض الذي نتأمل، هل مرده إلى طبيعة النص الشعري الحديث، أم هي التجربة نفسها أربكت الشاعر ولعثمت التعبير عن التجربة؟ بمعنى هل الغموض جزء من إشكالية المواجهة التي سبق أن رأينا أحد نماذجها لدى القصيبي في قصيدته عن لوس أنجلس، أي المواجهة بين شاعر غريب وتشكيل مدني وحضاري مغاير ومبهم في الوقت نفسه، تشكيل يضمر شيئاً من الود في تلافيف عداء كثير فيحتار الشاعر كيف يواجهه وكيف يعبر عنه؟

الواضح من تجربة الدميني هو أن ثمة أمريكتين يواجههما، إحداهما القوة السياسية والاقتصادية المهيمنة والعدائية التي تلمح إليها القصيدة في غير موضع، في حين تتمثل الأخرى برموز إيجابية مثل الشاعر ويتمان أو المغني مارلي. وليس هذا الفصل بغريب، كما سبقت الإشارة، على التجربة الشعرية والثقافية العربية تجاه الغرب عموماً وأمريكا بشكل خاص.

٤. حسن السبع:[1]



التجربة الشعرية الأخرى التي أشرت إليها، تجربة الشاعر حسن السبع، لا تخرج في جوهرها عن هذه الثنائية أو الازدواجية في النظر إلى الآخر الغربي. هذا على الرغم من أننا في قصيدة السبع نقرأ خطاباً شعرياً متفقاً ومختلفاً عما لدى الدميني، خطاباً يتميز بأنه ينظر إلى الثنائية لكن من زاوية مغايرة. ففي مجموعة قصائد نشرت بعنوان «محطة الفلامنكو الأخيرة» ضمن مجموعة الشاعر الأولى زيتها وسهر القناديل (١٩٩٢)، نجد تواصلاً مع جانب مغاير من الغرب، جانب لا أظن أن من غير الصواب وصفه بالجانب المستغرب من الشرق، فهو الجانب الأندلسي أو أسبانيا العربية. هنا يدخل الشاعر في خطاب شعري مألوف في التراث العربي، لكنه يضيف إلى ذلك الخطاب عنصراً ليس مما يشيع فيه. فالحنين إلى الأندلس يصدر هنا، مثلما يصدر غيره في الشعر العربي، نتيجة بعد الشاعر عن تلك البلاد وحنينه إلى ما تمثله من ماض متألق، لكنه يكتسب بعداً آخر باستحضار الغرب المعاصر، الغرب الغرّيب إن جاز التعبير باعتبار الأندلس جزءاً من غرب قريب، أي غرب حميم، غرب «عربي». فالغرب غربان هنا، أحدهما للعرب والمسلمين فيه نصيب، والآخر مختلف وقصي. القصيدة الأبرز في هذا السياق بعنوان «قمر»، يقول أحد مقاطعها:

كنت أبحث في نظرات اللواتي

يراقبن صمتي

---

(١) حسن السبع من مواليد عام ١٩٤٨ في مدينة سيهات بالمنطقة الشرقية وهو حاصل على بكالوريوس في التاريخ من جامعة الملك سعود بالرياض، ودبلوم العلوم البريدية من فرنسا بالإضافة إلى ماجستير في الإدارة العامة من أمريكا. هو عضو مجلس إدارة النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية ومن مجموعاته المنشورة إلى جانب زيتها وسهر القناديل مجموعة حديقة الزمن الآتي (١٩٩٩) وبوصلة الحب والدهشة (٢٠٠٩).

عن عيون قمر

سائح من (نيويورك) يضحك في ساحة القصر

وقلبي على ساحة القصر يبحث عن

أمسه المنتظر

كان لابد أن أتمنى..

القمر هو الأمس المنتظر، هو الأندلس التي غابت في الماضي وفي الحلم معاً. إنها مفارقة مدهشة وجميلة، ولكنا ألفنا دلالتها الأساسية فيما كتب من شعر الأندلس. ما لم نألفه هو هذه المفارقة الناشئة عن حضور السائح الأمريكي، السائح الذي تنأى به ضحكته عن الغربة والحزن اللذين يصدر المتحدث عنهما ويصدر المكان أيضاً كما تريدنا القصيدة أن نحس. السائح الأمريكي حضور فاقع للغرب الآخر، الغرب البعيد والمعادي إلى حد ما في هذا السياق. إنه الغرب الذي لا نحس وجوده عند الرميح أو الحميدين فيما قرأنا لهم من نصوص في هذه الورقة، لكنه الذي وجدنا عند الدميني.

يستمر خطاب السبع في قصيدة أخرى عن «زرياب» يقول أحد مقاطعها:

أدوزن تأبين زرياب وقد شنقته (أوروبا)

على مدخل البهو

في سوقها المشترك.

واضح أن أوروبا هنا تنضم إلى الغرب الآخر الذي يشمل السائح الأمريكي. لقد قضت أوروبا على الإرث العربي في الأندلس على النحو الذي تبرزه قصيدة أخرى تختفي فيها ولاّدة لتحل محلها «فلورا» التي كتب اسمها بالحروف اللاتينية تعميقاً للاغتراب، وتوضيحاً للقرب بين أسبانيا اليوم ومحيطها الأوروبي - الأمريكي. وليس من الصعب أن نتبين هنا أن الشاعر ليس بصدد كتابة قصيدة أخرى عن الأندلس والتعبير عن الحنين إليها، بقدر ما هو معنيٍ بالتعبير عن موقف تجاه الغرب الذي عرفه عن قرب حين كان مبتعثاً للدراسة ومن خلال ثقافته الأنغلو - فرانكوفونية (فقد أتيحت له فرصة الدراسة في الولايات المتحدة وفرنسا في فترتين مختلفتين أجاد فيهما كلتا اللغتين الإنجليزية

والفرنسية). لقد أراد إبراز المأساة الأندلسية بتصويب التهمة لمن يعتبر المسؤول عن غياب الأندلس واندثار وجهها العربي. وفي هذا توظيف للغرب بوصفه عدواً، أو إبراز للجانب العدائي من الغرب، الجانب الذي تسفر عنه ضحكة السائح ومشنقة أوروبا. فنحن إذاً إزاء لون من ألوان التمثيل للآخر يتسم ببعد المسافة بين الذات المخاطبة وموضوع التمثيل وهو الغرب. وواضح أن هذا التمثيل بعيد عن التمثيل المعجب الذي وجدنا لدى الرميح أو لدى أبو حيمد في فترة سابقة. فهو تمثيل يلبس شخصية الغرب ثياب الضدية، بما يتضمنه ذلك من إبعاد للتهمة عن الذات مصدرة التهمة نفسها، أي الذات العربية، فلا مفر من التساؤل: «ألم يكن العرب مسؤولين أيضاً عما حل بالقصر وبزرياب؟» ولو أردنا أن نحدد ماهية هذا اللون من التمثيل لقلنا إنه يبرز الجانب العدائي في الغرب بما يخدم السياق الشعري والثقافي الذي يحكمه هنا الحنين التاريخي إلى الأندلس.

مما يخفف من حدة الموقف المشار إليه لدى السبع قصيدة أخرى من نفس المجموعة عن «دون كيخوته» تبرز فيها هذه الشخصية الروائية الأسبانية بصورتها الرائعة التي استثمرها غير شاعر وفنان، كأنما وجد الشاعر السبع وجهاً جميلاً يتعلق به في بطل رواية سرفانتيس، مثلما وجد غيره الوجه نفسه في الأمريكي ويتمان. ولعل الشاعر قد أراد في رسمه لشخصية دون كيخوته جانبها الإنساني العام بوصف ذلك الفارس رمزاً للجنون الرائع، أو جنون الفنانين المتجاوز لأطر العقل الضيقة. أقصد أنه لم يرد الارتباط بين تلك الشخصية من ناحية والكاتب وروايته من ناحية أخرى بالثقافة العربية في الأندلس، الارتباط الذي تثبته الرواية سواء في إشاراتها الكثيرة للوجود العربي الإسلامي في الأندلس أو في نسبة سرفانتيس روايته لـ «مؤلف» عربي[1]. وكان يمكن أن يؤدي ذلك الجانب، لو أنه استحضر، إلى تعميق الوجه الجميل للثقافة الأندلسية/الأسبانية نفسها، لكن لعل الشاعر لم ينتبه له، أو أنه لم يرد الدخول في جانب

---

(١) يحدث ذلك في الفصول الأولى من الرواية حيث يشير الكاتب الأسباني إلى أنه لم يجد تكملة للأحداث التي ينقلها إلا في مخطوطة عربية لمؤلف اسمه «سيدي حامد بننغلي»، وهي شخصية أقرب إلى الخيال لكنها تلعب دوراً مهماً في تطور العملية السردية مثلما تحمل دلالات ثقافية لا تقل أهمية.

من الغرب يناقض الجانب الذي استثارته القصائد السابقة، فللخطاب شروطه التي تحكم الرؤية أحيانا سواء كانت شعرية أم غيرها.

إن الازدواجية التي تحكم رؤية الشعراء الثلاثة، القصيبي والدميني والسبع، تؤكد أن الآخر لم يتحول إلى مجرد عدو في الرؤية الشعرية والثقافية لدى أولئك الشعراء، أي لم يفقد تماماً صورته الإيجابية التي تبرز لدى الرميح ومن قبله أبو حيمد، لكنها تصبح صورة أكثر تركيبية وإدهاشاً بمقدار ما تعكس الوضع الأكثر تعقيداً الذي واجهته الثقافة العربية إزاء حضارة تحمل سمات الصداقة والعداء معاً، وهي من ثم محاولة للتواؤم مع ذلك الوضع الصعب والذي يزداد صعوبة نتيجة التأثير الهائل الذي يمارسه الغرب على ثقافات العالم ومنها الثقافة العربية. فهؤلاء الشعراء يعلمون جميعاً أن لا غنى لهم عن مصدر الحضارة المعاصرة وأن في تلك الحضارة ما ينبغي السعي إليه على الرغم من الممارسات العدائية التي تمثل وجه الغرب الآخر أو وجه الآخر الغربي.

القسم الثالث

استكشاف الذات: السبعينيات والثمانينيات

الفصل الأول

حداثة التفعيلة (أ):

محمد العلي، سعد الحميدين، أحمد الصالح:

مع نهاية الستينيات وبداية السبعينيات الميلادية كان المشهد الشعري في المملكة يتحول باتجاهات بعيدة عن بعض القضايا التي شغلت شعراء الخمسينيات والستينيات ومنها قضية الآخر التي كانت مسؤولة عن بعض أعمالهم على النحو الذي تأملنا جوانب منه في الفصل السابق. التحول هذه المرة كان إلى الداخل، إلى الذات بكل حمولتها الرمزية: الإنسان/ الفرد، الوطن، المحيط الاجتماعي، التاريخ العربي والإسلامي، الإشكاليات السياسية والاقتصادية والثقافية وما إليها. ومع أن تلك الالتفاتة أو الاستدارة إلى الداخل لم تعن القطيعة مع العالم الخارجي، أي الآخر الثقافي/ الغربي - فموجة التحديث تظل مربوطة على نحو أو آخر بالمؤثرات الغربية - فإن انعطافة واضحة حدثت مع بروز الجغرافيا المحلية بكل ما ترمز إليه من أبعاد إنسانية وثقافية: الصحراء، البحر، الجبل، القرية، البدو، الطفولة، الموروث الشعبي، المدن الكبيرة المتنامية والمتناثرة في مختلف أرجاء الوطن. كل ذلك قفز إلى الواجهة ليحتل القصائد الجديدة ويعلن عن شعرية بسمات خاصة.

صحيح أن البعد المحلي لم يكن غائباً أبداً عن المرحلة الشعرية السابقة، سواء مرحلة التأسيس أو التجديد، فقد رأينا نماذج من قصائد لشعراء مختلفين تتجه إلى الداخل وتستكشفه على أنحاء مختلفة. بيد أن ذلك البعد لم يكتسب الأهمية أو التركيز اللذين وجدهما لدى شعراء المرحلة الجديدة من مثل: محمد العلي، سعد الحميدين، فوزية أبو خالد، عبدالله الصيخان، محمد الثبيتي، عبدالله الزيد، محمد جبر الحربي، خديجة العمري، حسن السبع، ثريا العريض، أشجان الهندي، جاسم الصحيح وغيرهم كثير. وبالطبع فمن الضروري أن يضاف إلى هؤلاء شعراء من المرحلة السابقة ظلوا ينتجون شعراً متفاعلاً مع تطورات المرحلة الجديدة فيجسرون الفجوات بين الجيلين. هذا بالإضافة إلى أن من بين شعراء المرحلة الجديدة من يعدون زمنياً أو عمرياً منتمين إلى

حد ما إلى الجيل السابق نفسه. من شعراء المرحلة السابقة هناك غازي القصيبي الذي يظل ينشر شعراً متفاعلاً مع متغيرات العصر والأشكال الأدبية وإن بشكل محدود، في حين نجد من بين شعراء المرحلة الأحدث من هم مرتبطون زمنياً على الأقل بالمرحلة السابقة مثل محمد العلي. ولعل من المفارقات الدالة أن يكون العلي، المصنف هنا بين شعراء المرحلة الأحدث، أكبر سناً من غازي القصيبي، فقد ولد سنة ١٩٣٢ بينما ولد القصيبي سنة ١٩٤٠، فالمسألة مسألة توجه شعري أكثر منها مسألة تاريخ ولادة. فالعلي الأكبر سناً كان منذ مرحلة مبكرة نسبياً متبنياً لحركة الحداثة الشعرية المتصلة بما يعرف بالشكل التفعيلي أو «الشعر الحر» التي أخذت في التطور إبان الخمسينيات وصارت ظاهرة عربية بعد ذلك بما يقارب العقد أو العقدين. ففي شعر العلي نجد اهتماماً يفوق ما نجد لدى القصيبي بالقيم الفنية التي اتصلت بالحداثة الشعرية المشار إليها مثل الصورة المكثفة والإيحاء والرمز. وهذا بالطبع لا يعني بحد ذاته نقصاً في القيمة الفنية أو الجمالية لشعر القصيبي؛ ما يعنيه هو انتقال نوعي في القيم الإبداعية لا أكثر، أما مستوى الأداء الشعري فيتعلق بقدرات الشعراء أنفسهم على استثمار تلك القيم، الأمر الذي يصدق على كل المراحل التاريخية وحيثما أنتج الشعر.

المتغيرات التاريخية لا تؤثر على مستوى الإبداع لكنها تؤثر على القيم الفنية وعلى القضايا التي تشكل هموم المبدعين وطموحاتهم. لذا ولكي نصل إلى فهم أفضل لطبيعة المرحلة الشعرية التي نتناولها هنا ينبغي الوقوف على بعض المتغيرات التاريخية التي يتوقع أن تكون تركت أثراً على المشهد الثقافي ككل والشعر والأدب منه على النحو الذي يفسر تطور المشاغل الشعرية بالاتجاه الذي سبقت الإشارة إليه، أي إلى الداخل. ومع أن من الصعب حصر تلك المتغيرات، فإن ثلاثة من الأحداث الكبيرة تركت دون شك أثرها الفاعل على كل مناحي الحياة ومنها رؤية الشعراء لواقعهم وما يكتنفه من سمات وإشكاليات. تلك الأحداث هي حربا ٦٧ و٧٣ على المستوى السياسي، والطفرة الاقتصادية الناتجة عن ارتفاع سعر النفط في أواسط السبعينات على المستوى الاقتصادي.

كانت حرب ٦٧ أو الهزيمة التي نتجت عنها، كما هو معروف، زلزالاً

هز الحياة العربية في كل مكان وترك أعمق الأثر على الرؤية الجماعية والفردية لواقع الحياة، مجبراً المثقفين والمبدعين من فنانين وكتاب بشكل خاص على مراجعة تاريخهم السياسي والثقافي على نحو سوداوي انعكس على كثير من نتاج تلك المرحلة حتى بدا ذلك النتاج وكأنه عمل مشترك يحمل عنواناً واحداً هو ذلك الذي اختاره نزار قباني لقصيدته الشهيرة «هوامش على دفتر النكسة».

أما الطفرة الاقتصادية المشار إليها فقد ارتبطت بالحدث السياسي الثاني، أي حرب ١٩٧٣، الحرب التي خففت من صدمة النكسة وإن لم ترفع المعنويات إلى الحد المرجو. في المملكة كان للنقلة الاقتصادية، التي عرفت محلياً بـ «الطفرة»، أثر لا يقل عمقاً وأهمية عن الحربين سواء اللتي سبقتها أو التي تزامنت معها. ولم يكن ذلك الأثر مقتصراً على المملكة ودول الخليج وإنما تعداه إلى ملايين العرب الذين وجدوا أماكن للعمل أسهم دخلهم منها في إنعاش الحياة الاقتصادية في أجزاء أخرى من الوطن العربي. بيد أن ذلك الأثر وإن اتسعت دائرته يختلف عن أثر الحربين من ناحيتين مهمتين: الأولى أن خسائر الحرب على المستويات البشرية والمادية والنفسية كانت أكبر من أن تعوضها الآثار الإيجابية للتطورات الاقتصادية؛ والثانية أن الطفرة لم تخل من آثار سلبية إلى جانب آثارها الإيجابية، فقد كرست النزعة الاستهلاكية، وجلبت الآثار السلبية للمدنية المعاصرة كالتفكك الاجتماعي والعزلة، و ما إلى ذلك.

ما يعنينا هنا هو بالطبع الأثر الثقافي/ الإبداعي لتلك التطورات أو المتغيرات، وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى نوعين من الأثر: الأثر المباشر المتمثل باستيعاب الشعراء للأحداث وتفاعلهم معها، أي تحول الأحداث إلى موضوعات شعرية ومؤثرات وجدانية ونفسية، وغير المباشر والمقصود به الأثر الثقافي التفاعلي الذي جاء نتيجة ارتفاع معدل الاتصال بعدد من المثقفين والمبدعين العرب بشكل عام والفلسطينين بشكل خاص من الذين وفدوا إلى المملكة جراء التطورات السياسية والاقتصادية آنذاك والذين عملوا في أرجاء مختلفة من البلاد وكانوا رسل ثقافة حين قاموا بدور القنوات التي من خلالها توثقت صلة بعض الشعراء السعوديين بالتطورات الأدبية من حولهم. في حين أسهم أولئك المثقفون/ المبدعون

العرب بأعمالهم الإبداعية من ناحية، وبرؤاهم النقدية من ناحية أخرى، الأمر الذي أسهم في تقويم الحركة الشعرية المتنامية في عدد من مدن المملكة، لا سيما الرياض وجدة والدمام فتضاعف التأثير. ومن الأسماء التي تحضر للذاكرة هنا: الشعراء والنقاد الفلسطينيون فواز عيد وعبدالرحيم نصار ونسيم الصمادي.

هذان الأثران على الحياة الشعرية في المملكة سنتوقف أمامهما فيما يلي ببعض التفصيل مبتدئين بالمؤثر العربي لأن التفاعل المباشر سيأتي ضمن الوقوف على السمات الأساسية لهذه المرحلة في تطور الشعر السعودي:

أولاً: التفاعل العربي:

العلاقة بالمثقفين والمبدعين العرب سواء كانوا نقاداً أم كتاباً لم تكن أمراً طارئاً على الحياة الثقافية في المملكة أو الجزيرة العربية، فقد كانت الاتصالات مع مختلف الأقطار العربية على المستوى الثقافي قائمة لم تنقطع، بل كانت من بدائه الأمور، منذ بواكير النهضة الحديثة في منتصف القرن التاسع عشر. لكن ما طرأ هو ارتفاع معدل التفاعل كماً وكيفاً مع مثقفين وكتاب جاؤوا ليقيموا في المملكة ويصبح بعضهم جزءاً من الحركة الثقافية متفاعلين عطاءً وأخذاً. فبدلاً من أن يتلقف الكتاب هنا أعداداً نادرة من مجلة «الرسالة» المصرية أو «الأديب» اللبنانية ويبعثوا بأعمالهم إلى هناك لتنشر أملاً في الوصول إلى الساحة العربية، وبدلاً من أن يذهبوا بأنفسهم إلى مصر أو لبنان للتعرف والاستكشاف وتحقيق التفاعل مع نظرائهم العرب، مثلما فعل حمزة شحاتة وعزيز ضياء وعبدالله بن إدريس وعدنان العوامي وناصر أبو حيمد ومحمد الرميح وغيرهم كثير، صار الكتاب العرب من المقيمين بين ظهراني زملائهم السعوديين في حين صارت المجلات والكتب العربية أكثر توفراً وانتشاراً من ذي قبل، بل أخذت المجلات السعودية تظهر والدواوين والكتب تتكاثر بمؤلفيها السعوديين.

ولم يكن غريباً أن يكثر الكتاب والنقاد الفلسطينيون في هذه المرحلة فقد كانت هزيمة ٦٧ كارثة أخرى في تاريخ الشعب الفلسطيني دفعت

المزيد من أبنائه إلى الهجرة بحثاً عن العيش الكريم. وكان من أولئك من تركوا بصمة عميقة في التجربة الشعرية والنقدية السعودية، كما نجد في إسهامات من ورد ذكرهم قبل قليل بالإضافة إلى غيرهم مثل محمد الشنطي وشاكر النابلسي. فقد استطاع الشاعر الفلسطيني فواز عيد أن يثري الساحة الشعرية في المملكة بقصائد مميزة أبرزت للشبان من الشعراء والنقاد إبان الستينات والسبعينات القيمة الفنية العالية لتجربة الحداثة الشعرية العربية وشعر التفعيلة بشكل خاص، كما أسهم الصمادي بنقد التجربة الشعرية في الصحافة المحلية بالإضافة إلى نشر نصوص له لفتت الانتباه. أما الشنطي فقد كان إسهامه مهماً في تطوير الوعي النقدي وتكريس الحداثة الشعرية، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن إسهامه في دراسة الأدب السعودي إجمالاً ومنه الشعر يفوق إسهام معظم النقاد العرب، بل والسعوديين في مرحلة السبعينات والثمانينات، لا سيما من حيث الكم، بالإضافة إلى أن التفاتته النقدية جاءت في وقت لم يكن معظم السعوديين، لا سيما الأكاديميين، مهتمين بهذا الجانب من الإبداع الأدبي.

بالإضافة إلى محمد الشنطي، الذي عمل في المجال الأكاديمي، أسهم عدد من الأكاديميين العرب الآخرين الذين جاؤوا للعمل في الجامعات السعودية برؤى متباينة في المشهد الثقافي والشعري منه بشكل خاص. وكان أولئك من دول عربية مختلفة وبخبرات ومن أجيال مختلفة أيضاً، الأمر الذي انعكس على مواقفهم بين مشجع أو داعم لحركة التحديث الشعري ومتحفظ إزاءها أو غير مندفع باتجاهها. هذا مع العلم بأن المواقف الأكاديمية غالباً ما تتسم ببطء الاستجابة والتردد أو الحذر في اتخاذ المواقف لا سيما إزاء ما هو معاصر من الظواهر الأدبية. غير أن تفاعلاً حدث بين بعض أولئك الأكاديميين العرب والمشهد الثقافي كانت له آثاره الإيجابية أحياناً والسلبية أحياناً أخرى. ومن الأسماء التي يمكن الإشارة إليها هنا: بكري شيخ أمين، حسن ظاظا، نذير العظمة، فاطمة موسى، أحمد كمال زكي، يوسف عز الدين، محي الدين محسب، السيد إبراهيم، وغيرهم. من بين هؤلاء كان لبكري شيخ أمين دور المؤرخ الذي وضع في وقت مبكر نسبياً مرجعاً في دراسة الأدب السعودي ما يزال مرجعاً لبعض الدارسين. وتفاوتت ردود فعل البقية حسب توجهاتهم،

لكن التفاعل الأهم، وإن جاء متأخراً إلى حد ما، أي في فترة التسعينات، كان للشاعر والناقد السوري نذير العظمة في كتابات ومشاركات كثيرة تحمس فيها للحركة الحداثية تحليلاً وتقويماً لأسباب لاشك أن في طليعتها كون العظمة نفسه من رواد الحداثة الشعرية العربية بالإضافة إلى كونه أستاذاً للأدب الحديث.

ثانياً: استكشاف الذات:

أ. محمد العلي

ولد محمد عبدالله العلي في الأحساء سنة ١٩٣٢ وتلقى جزءاً من تعليمه في النجف بالعراق حيث حصل أيضاً على البكالوريوس في العلوم العربية والإسلامية من جامعة بغداد. وكان لهذا المهاد التعليمي أثره الواضح ليس في شعر العلي فحسب وإنما في كتاباته النثرية الكثيرة التي تفوق في الكم نتاجه الشعري، وهو أثر يتضح في موضوعات القصائد والمقالات مثلما يتضح في جوانب فنية أخرى من نتاجه الإبداعي.

الأثر المهم الآخر الذي يتضح في نتاج العلي هو البيئة الخليجية، فالعلي شاعر خليجي بامتياز، الخليج بمائه ونخيله وفوق ذلك هموم أهله التي يوسعها العلي في كثير من قصائده لتصير هموماً عربية وإنسانية كبيرة. ومن هنا تنفتح البيئة القريبة الضيقة على الإشكاليات الكبرى على المستويات السياسية والاقتصادية والثقافية من النوع الذي أشرت إليه قبل قليل. فمع أن العلي قليل النتاج الشعري - فهو على مدى ثلاثين عاماً، أي حتى ١٩٩١ حسب أحد المصادر[1]، لم يكتب سوى ثلاثين قصيدة، أي بمعدل قصيدة كل عام - فإن الكثير من قصائده ترصد تحولات مهمة في تاريخ المنطقة إجمالاً والمملكة على وجه الخصوص.

على مستوى التقنية الشعرية كان العلي سباقاً إلى تبني الأشكال الشعرية الجديدة. فعلى الرغم من بداية تقليدية يسودها الشكل العمودي واللغة الرومانسية في أوائل الستينيات، فإن ذلك العقد ما يكاد ينتصف حتى نجد الشاعر وهو يسارع إلى الشكل التفعيلي يجعله الشكل الرئيس

(١) شاكر النابلسي: نبت الصمت: دراسة في الشعر السعودي المعاصر (بيروت: العصر الحديث، ١٩٩٢) ص ٩٩.

والوحيد تقريبا لنتاجه الشعري. قصيدته «العيد والخليج» تمثل تلك الانعطافة الفنية بينما هي تحمل أيضاً انشغال العلي المتواصل بقضايا المنطقة وهموم أهلها. ذلك أن القصيدة كتبت في أواخر عام ١٩٦٧، أي في الفترة التي شهدت الآثار المؤلمة الأولى والأكثر حدة لنكسة ٦٧ وتردي الأوضاع في العالم العربي بشكل عام.

ترسم قصيدة «العيد والخليج» حالة من المفارقة اليبابية، ربيعاً يغدق ألوانه وبهجته على العالم ليستجيب كل شيء:

تنفست الجداول، سالت الأكمام أغنية من الألوان

وللأبعاد بوح الماء وهو يتيه

ينسج زرقة الشطآن

تبرجت السفوح البكر

نفرت الحجارة صمتها الأبدي بالأغصان

شيء واحد أو عنصر واحد لم يستجب لدعوة التبرج الربيعية هذه. إنه الذي يتجه الشاعر إليه بالخطاب في السطر الأخير من المقطع المقتبس هنا كما في المقاطع الثلاثة الأولى التي تتلو. فهو يقول له: «وساج أنت كالأكفان» إشارة، على ما يبدو، إلى عدم اشتراكه في مهرجان الفرح الربيعي. ولأن القصيدة تتمحور، حسب العنوان، حول «العيد والخليج» فإننا لن نذهب بعيداً بالحدس حين نتوصل إلى أن هذا الساجي كالأكفان ليس سوى الخليج، الخليج الذي لا تسميه القصيدة سوى في عنوانها. الخليج مثل العيد غريب آخر عن الفرح في احتفال الأرض بربيعها. وحين يغيب الفرح، حين يصير العيد غريباً بين الناس، يصير الخليج بلقعاً لا ماء فيه، ولا نوارس تؤنس آفاقه، كما تقول قصيدة أخرى للعلي، فينبري الشاعر لفعل شيء:

لبقيا من نثار الريش فوق تمزق الأمواج

لنورسك الذي ما عاد يمسح وحشة الآفاق

سأحمل واحة الأشواق

وتبرح قلبي السفن الشتائية ...

في نهاية هذا المقطع الأخير من القصيدة يتغير الخليج ليصير ساجٍ

كالبركان بدلاً من كونه ساج كالأكفان، فهل هذا الانتقال إلى هدوء البركان، بما يتضمنه من احتمالات الانفجار أو الثورة على قوى البؤس من حوله، ناتج عن تدخل الشاعر/ الإنسان لمد يد العون لمعاناة الماء؟ يصعب الجزم بذلك، لكن تظل النهاية تحمل ذلك التفاؤل الحذر الذي كان العلي، شأن شعراء ومثقفين عرب وسعوديين آخرين، يتمسك به مقاومة لدواعي اليأس التي تكاد تلتهم كل شيء.

حضور الشاعر في مختتم القصيدة مؤشر على سيطرة الخطاب الرومانسي الذاتوي على شعر العلي، الخطاب المهيمن على القصيدة العربية عموماً منذ الثلاثينيات وفي الشعر السعودي منذ الخمسينيات كما رأينا. لكن إذا كان العلي يمثل امتداداً لذلك الخطاب في الشعر السعودي فإنه ليس امتداداً له على المستوى الدلالي، بنزوعه الرمزي إلى حد ما، أو على مستوى التقنيات الشعرية الموظفة بما تتمتع به من رهافة. ففيما يتعلق بالتكثيف الدلالي يلاحظ على قصائد العلي الحضور المتواتر للخليج وشحنه بدلالات تلتقي مع بعض ما ورثه العلي من الشعر العربي القريب والبعيد مكاناً وزماناً. ففي قصيدة بعنوان « آه .. متى أتغزل؟»، التي توحي منذ عنوانها بعالم يجف حتى من إمكانيات الغزل، يستدعي الشاعر أبا الطيب المتنبي واضطراره للاغتراب عن مصر، الاغتراب الذي يوحي بأن الشاعر يجد نفسه في موقع مشابه. لكن العلي إذ يقول ذلك يدرك أيضاً أن ما كان متيسراً للمتنبي قد لا يكون متيسراً للآن:

قف بي ملياً أبا الطيب

واقرأ على الجراح التي قد تركت بها مصر

كان الجواد هو الليل

غادر دون صهيل..

وأغمدت جرحك بالشعر

لكن ما عندنا كيف يغمد

ما عندنا زرقة طفلة تجهل النطق (...)

زرقة الطفلة تبدو هنا إشارة إلى الخليج العاجز عن التعبير عن نفسه على الرغم من المعاناة: «هذا الخليج المبرح غادر منه المحار».

ما تتضمنه مغادرة المحار هو قدر من المعاناة يفوق ما سبق أن أشار إليه السياب الذي يبدو كثيف الحضور بقصائده الخليجية في شعر العلي[1]. فقد سبق للسياب أن صاح بالخليج واصفاً إياه بواهب اللؤلؤ والمحار والردى في ندائه الشهير في قصيدة «أنشودة المطر»، وقد بات في الذاكرة الشعرية العربية الآن أن الصدى حين عاد بالنداء فإنه كان مثقلاً بالمحار مفرغاً من اللآلئ:

أصيح بالخليج: يا خليج يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى كأنه النشيج: يا خليج يا واهب المحار والردى.

فغياب المحار لدى العلي يوحي بمرحلة متقدمة من الفقر الخليجي. ومع أن العلي يختتم قصيدته بنغمة تفاؤل شديدة الحذر مرة أخرى، فإن القصيدة ككل تحمل للقارئ المزيد من صور المعاناة والألم، هذا على الرغم من أن قصيدة «آه .. متى أتغزل» كتبت بعد «العيد والخليج» بحوالي سبعة أعوام، أي في العام ١٩٧٥، العام الذي آذن ببدء الطفرة الاقتصادية في المملكة ودول الخليج.

في قصيدة لعلها الأشهر بين قصائده، عنوانها «لا ماء في الماء»، يعلن العلي منذ العنوان أنه غير معني بالثروة التي تتدفق من الخليج والتي يرمز إليها هنا باللآلئ. إنه يريد الخليج بما هو حلم مثقل بالماضي الجميل وباحتمالات حاضر جميل أيضاً. لكن ذلك الخليج لم يبق منه سوى الأساطير والضباب الساحر وحتى هذه ترتجف الآن تحت تهديد حاضر يحاصرها بواقعه المر، حاضر يسرق الأحلام التي تمنح الخليج شحنات الدلالة التاريخية والمستقبلية معاً:

ما الذي سوف يبقى

إذا رحت أنزع عنك كل الأساطير

أرى المحار الذي في الخيال إلى الوحل؟

فحتى المحار الذي يؤلم شاعراً كالسياب لم يعد ممكناً أو قريباً من غير الممكن، فدون المحار طبقة من الوحل أكثر إيغالاً في الخيبة

(١) ينسب شاكر النابلسي للعلي قوله إنه «كان يحفظ تماماً ديوان السياب (شناشيل بنت الجلبي) عن ظهر قلب ويتلوه دائماً كما تتلى (الأوردة) أو (الأدعية) الدينية...» نبت الصمت (مرجع سابق ص ٩٨).

والحرمان. فمع المحار يبقى شيء من الاحتمال الذي يعيش عليه المرء، احتمال اللؤلؤة الكامنة في واحدة منه.

ولا تلبث القصيدة بعد ذلك حتى تفصح عن الوحل نفسه، عن الرؤية المأساوية التي تعبئ العنوان بدلالاتها:

ها نحن جئنا

ولسنا نريد اللآلئ

لسنا نريد الذي لم يزل نازحاً في امتدادك

إنا نريد الوجوه التي كان آباؤنا يبذرون على الموج

أسماءنا

أن نسير على الأرض دون انحناء

وها أنت كالحزن تنداح

تنداح دون انتهاء..

لم يعد الخليج كما كان، لم يعد في مائه ماء، أو لم يعد في الماء ما يبل ريق الشموخ والعزة الغائبة («أن نسير على الأرض دون انحناء»). الخليج الآن بحر من حجر كما تقول قصيدة أخرى، أو بحر نأكله كما يقول مطلع تلك القصيدة («بحرنا من حجر»). لقد صار البحر ماضياً يتغنى به:

طلل أنت يا بحر

هل أستعيد الذي قيل فوق الطلول

أم أغامر في صبوة

تتضور كالسيف حين يجوع إلى لحظة قاتلة؟!

الخيارات مؤلمة، فهي إما أن تكون استعادة جوفاء للخطاب الجاهلي فوق الأطلال، تكراراً للتغني بالماضي والتأسي على أمجاده، أو مواجهة للحاضر تجلب معها مخاطر الموت تحت سيف يتضور جوعاً إلى رقاب المغامرين بالكلام غير المباح.

هل كان الوعي بتلك المخاطر يا ترى هو السبب في تردد محمد العلي، بل امتناعه، عن جمع أعماله في ديوان ينشر على الناس؟ إن المعروف عن الشاعر أنه لم ينشر ديواناً شعرياً واحداً وأنه ظل، لأسباب

مختلفة، يرفض الفكرة. وبعيداً عن الدخول في أسباب ذلك، من المهم أن نلاحظ النتائج المترتبة على عدم نشر القصائد مجموعة في ديوان أو أكثر، وهي في المجمل قصائد ذات دور مهم في تطور الشعر الحداثي بوجه خاص. ولعل أبرز تلك النتائج هي إعطاء تصور غير دقيق عن تطور الشعر الحديث في المملكة. فبغياب ديوان مطبوع يوثق قصائد العلي لم يكن واضحاً لكثيرين متى بدأت قصيدة التفعيلة الحديثة، أو ما تعارف عليه الكثيرون، خطأً بالتأكيد، بوصفه «الشعر الحر»، وهل كان العلي هو الأسبق إلى كتابة تلك القصيدة ونشرها على مستوى المملكة. فليس بوسع الكثيرين أن يبحثوا عن تلك القصائد في مظانها الصحفية وفي المطبوعات المتفرقة حيث نشرت لأول مرة أو أعيد نشرها، الأمر الذي كرس مجموعات شعرية لشعراء آخرين بوصفها أول النتاج، في حين أن تلك المجموعات كانت بالفعل الأولى في النشر لكن من حيث هي إصدارات مطبوعة وليس بوصفها قصائد مفردة، فالقصيدة الحديثة عند شاعر كالعلي ظهرت في مرحلة سابقة على ظهور كثير من القصائد المنتسبة إلى حركة التجديد في الستينات، القصائد التي نجد بعضها في ما اجتهد في جمعه باحثون مثل النابلسي[1]. يضاف إلى ذلك ما يمكن أن ينتج من مشكلات جراء قيام آخرين بنشر القصائد دونما إشراف من الشاعر.

ب: سعد الحميدين

إلى جانب تجربة محمد العلي في كتابة شعر التفعيلة في النصف الثاني من عقد الستينات، تقف تجربة أخرى لها أهميتها التاريخية والفنية. تلك هي تجربة سعد الحميدين الذي سبق التوقف عند بعض نتاجه في سياق آخر، والذي كان له فضل السبق في نشر أول مجموعة ينتظمها هذا الشكل الجديد آنذاك. تلك كانت مجموعة رسوم على الحائط التي نشرت عام ١٩٧٧ في حين تعود أقدم قصائد المجموعة إلى عام ١٩٦٦، أي إلى قبل

(١) يعد الناقد الفلسطيني شاكر النابلسي أول من جمع قصائد للعلي وذلك في كتابه المشار إليه آنفاً نبت الصمت وذلك في ملحق للكتاب. ومن الصعب التثبت من أن القصائد، التي جمعها النابلسي بجهد جدير بالثناء، هي كل ما نشره العلي هي فترة ما قبل تسعينات القرن الماضي، أو النصوص قد ظهرت كما أرادها الشاعر في نشرها الأول.



تاريخ النشر بما يزيد على العشرة أعوام، وهو ما يدل على القدم النسبي للتجربة التي خاضها الشاعر في تبني قصيدة التفعيلة. وقد جاءت تلك التجربة سابقة قليلاً، حسب التاريخ المعلن لنشر القصائد، لمجموعة شاعر بارز آخر من الفترة نفسها هو أحمد الصالح، الذي عرف بلقب «مسافر». فأوائل القصائد التي ضمتها مجموعة الصالح عندما يسقط العراف (١٩٧٨) تعود إلى العام ١٩٧١ حسب ما ورد في نهاية المجموعة.

مجموعة الحميدين حملت تداخلاً بين النفس الرومانسي/ الغنائي للخمسينات والستينات ونفس جديد يتسم بالواقعية الممزوجة بالرموز والإحالات الأسطورية والتاريخية. الذاتية أو الغنائية الطاغية على النصوص تتضح في طغيان الأنا على كثير من القصائد وهيمنة الموقف العاطفي في حضرة الأنثى، كما في القصيدة التي تحمل المجموعة عنوانها:

تجيئين قلت مع الغيم، قلت .. تجيئين عند

احتدام الرعود وقلت .. تجيئين عند المساء وعند

بداية كل صباح وقلت .. وقلت وكان انتظار. × × ×

بنيت على الدرب كوخ انتظار لعلي أراك بفصل

الربيع مع العشب حين يجيء المطر .. وهبت رياح

الشمال مراراً .. مرور القطار .. الخريف وليس

هنالك غير انتظار[1]

---

(١) رسوم على الحائط (الرياض: دار الوطن، ١٩٧٧).

هذه الأسطر التي أنقلها كما جاءت في صفحة المجموعة تحمل في كيفية صفها وفي استخدام النقاط سمات الكتابة النثرية على نحو يوحي بأن الشاعر على الرغم من التزامه الإيقاع الخليلي متمثلاً ببحر المتقارب يحاول أن يبرز اختلاف نصه الشعري عما كان تقليدياً وسائداً في كتابة القصيدة. ذلك أن استخدام التفعيلة ضمن حداثة شعرية تترسخ بدا وكأنه يستدعي مثل تلك الكتابة المستفزة أو بالأحرى الصادمة للعديد من القراء حينئذ. فثمة رومانسية وأجواء عاطفية مألوفة، لكن الشكل كان يحاول الخروج من أسر الشكل التناظري/ البيتي.

في قصائد أخرى من رسوم على الحائط تأخذ الحداثة الشعرية مسلكاً مغايراً من حيث الرؤية والشكل معاً. نجد الشكل القصصي في بعض القصائد، مثلما نجد النقد لبعض المعتقدات ضمن إطار اجتماعي وواقعية نقدية تذكر بما لدى عبدالوهاب البياتي والسياب في الأربعينات والخمسينات. تلك الواقعية النقدية يوحي بها عنوان المجموعة نفسه: فرسوم على الحائط رسوم متمردة على اللوحات والمتاحف والمعارض، هي رسوم قد نجدها في الشارع، وقد تكون نوعاً مما يعرف بالغرافيتي، الأمر الذي يجعلها أكثر صلة بالبسيط والشعبي وأكثر خروجاً عن الرسمي والمكرس، وهي من هذا المنطلق تؤكد نزوعاً إلى التجديد والحداثة. وكونها رسوماً لا يعني بحال أنها مجرد خربشات بلا معنى، فقد أنتجت السوريالية في الرسم، كما في الشعر، أعمالاً كبيرة ومثقلة بالمعنى. لكن هذا من ناحية أخرى لا يعني أن قصائد الحميدين ذات طابع سوريالي على ما فيها من كسر للتقليدي والمألوف.

من القصائد التي تمثل توجه المجموعة بوضوح قصيدة بعنوان «المدينة المترهلة» ترتسم في أجوائها صور منفرة لعجوز شمطاء تبيع اللذة كالمومس وتزين وجهها بمكياج يذكر بما يصوره نزار قباني في «خبز وحشيش وقمر». تلك العجوز تخطر أمام الجالسين في المقاهي مجسدة المدينة الشرقية التي يسكنها أولئك وهي تنهار تحت مطارق العصر، تتمسك بماضٍ مات وتفقد حاضراً لا تنتمي إليه:

وتخطرت عرجاء، تكبو في دروب العصر تلهث

تنثر السعلات في رحم الطريق

لا شيء يحدوها إلى التيار إلا «طاقم» الأسنان

تمضغ بين فكيها اللعاب

وشواهد «المكياج» فوق خديها ..

تبيض وتفقس بالتجاعيد العميقة ..

في متاهات العيون

وتطوح النظرات في كهف من القصدير،

تبصق خلف أكوام الرماد

وتنوء بالحمل الثقيل ...

حبلى بجمجمة السنين ..

في قصيدة أخرى هي «ارتجاجات على سطح الزمن الراكد» يرسم الحميدين صورة منفرة أخرى لشخصية مريضة، لرجل أقرب إلى المهووس، لكننا ما نلبث أن نكتشف أنه شاعر من أولئك الذين يلوكون الموروث دونما إبداع، ويتعلقون بإفرازات الحضارة الغربية دون استيعاب لها:

يعلك الأبيات، عن المعنى يحك

يرتمي في حضن أنغام من الجاز، الهجيني،

خلاصات بلا ماضٍ ويحفر بجدار الكهف تجتاح

حناياه، تتقي الأف .. والآخ ...

ولنلاحظ هنا اقتراب النص من تقنية تيار الوعي الذي ربما عرفه الحمدين من شعراء الحداثة العرب في الخمسينات والستينات، مثل أدونيس وغيره. يبدو ذلك في تسارع الأفعال واحداً وراء الآخر في حركية تشيع جواً دراميا، كما في «يعلك، يحك، يرتمي» ثم «يحفر، تجتاح، تتقي». لكن الأهم هو بالطبع ما توحي به تلك الأفعال والصور من تدن للإبداع الشعري بتحوله إلى عملية علك وحك وحفر في الكهوف وخلطاً للماضي مع المعاصر (الهجيني والجاز)، وكأن الحميدين يهجو نمطاً من أدعياء الشعر الذين يقسرون الأبيات ويخلطون في المعرفة.

في مقابل صورة الشاعر في مقطع القصيدة السابقة يقف في قصيدة أخرى شاعر آخر، أكثر حداثة وانتماءً للعصر، لكنه مرزوء مع ذلك بشاعريته وشعره، فهو في وسط لا يفهمه، بينما هو مشدود إلى

واقعه وإلى شعره المختلف في آن. في «ورقة من اعترافات شاعر» نقرأ صورة للحميدين نفسه وهو محاصر بفهم ساذج وماضوي للشعر، فهم يرى أن الشاعر ينبغي أن يصنع المعجزات مثل فقير هندي ينفخ كي تخرج أفعى، في حين أن الحقيقة غير ذلك تماماً. الشاعر إنسان يتألم ويشعر باليأس:

فأنا جرح ينغل بالديدان

الطين يموت على كفي..

وتخيم في قلبي الأحزان.

ذلك أن «الشعر كعكاز أعوج/ في كف ضرير». وفي الختام يعلن الشاعر عن هويته بشيء من التقريرية التي دُفع إليها على ما يبدو بجهل المحيطين به:

أنا لست الساحر يا سادة ..

أنا شاعر ..

والشاعر في العرف اسفنجة

تمتص جميع الأشياء.

امتصاص الشاعر لجميع الأشياء، ومنها ماهو مؤلم أو يرفضه الآخرون، هو قدر الفنان كما تصوره كثير من الشعراء قديماً وحديثاً وفي الثقافات المختلفة، لكنه تصور لم يكن شائعاً في الثقافة المحلية إذا أخذنا بعين الاعتبار أن «جميع الأشياء» تشمل جوانب من الحياة تأباها الأعراف والذائقة التقليدية، وبالطبع فإن إشارة الحميدين إلى «العرف» تحمل ما تحمل من سخرية، لأنه بصدد تعريف الناس بعرف غير العرف الذي ألفوا أو عرفوا. إنه تصور جديد للشاعر قد يصدم البعض لكن أوانه قد آن.

ج. أحمد الصالح «مسافر»

التصور الذي نجده لدى الشاعر أحمد الصالح، الذي اشتهر بلقب «مسافر»، سواء أكان للشاعر أم لدور الشعر لا يتفق تماماً مع الإيحاءات البعيدة لصورة الشاعر/ الإسفنجة الذي يراه زميله الحميدين. ثمة التقاء عند مسألة واحدة هي ضرورة أن يسعى الشاعر لاحتواء ما حوله

من ضروب المعاناة والفرح، لكننا لا نجد لدى الصالح، لا في تعريف الشاعر - وهو تعريف ضمني - ولا في ممارسته الشعرية ما يصل به إلى احتواء المرفوض والمهمش.

أحبابنا ..!!

فتشت عن قلبي وعن وطني

وجدت بأنني:

خبأت أودية الجزيرة

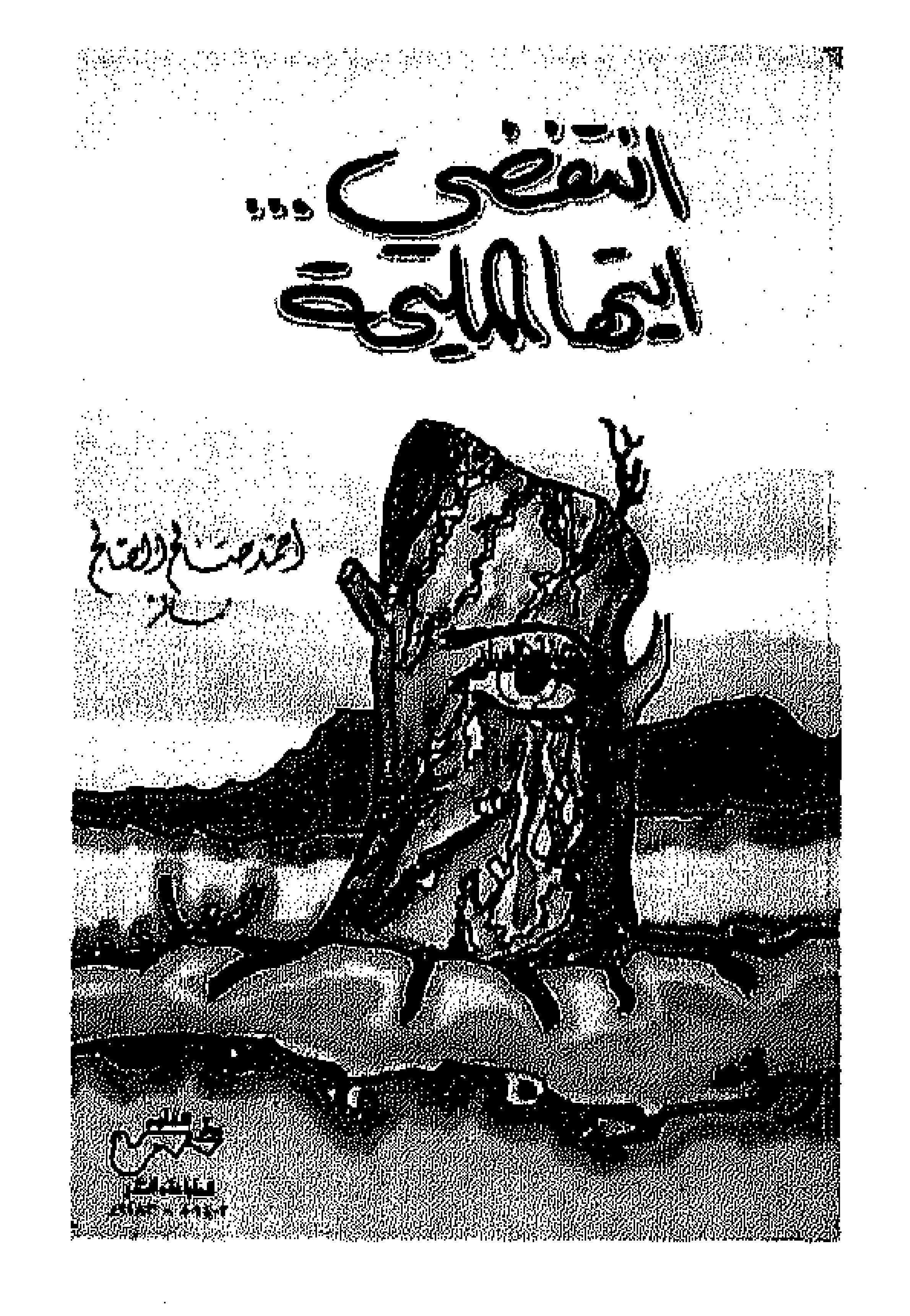
شيحها .. نفح الخزامى في أصائلها

وشم جبالها

ما بين قلبي والشغاف

ضممتها .. فتميزت غيضاً

على هذا الوثن[1]



هذا هو دور الشاعر، يفتح قلبه ومخيلته لتحتوي الوطن متمثلاً بوجوهه الجميلة أو التي ترمز للشموخ مثل النبات الزكي الرائحة وشم الجبال، لكن السؤال بالنسبة للصالح هو: ما النتيجة؟ النتيجة هي أن الوطن، الذي يحمل سمات الجزيرة العربية، يرفض خطوة الشاعر ليظل الفنان مرفوضاً، كما هو الحال عند الحميدين ولكن لأسباب وفي ظروف مختلفة. فبمفارقة ساخرة يصير الشاعر هو الوثن الذي ترفضه الأودية والجبال والنباتات، فكيف يحدث ذلك؟ القصيدة منذ بدايتها تتأسى على ما وصلت إليه الأمة العربية ككل من هوان وترثي، لذلك السبب، الجيل الحالي الذي ينتمي إليه الشاعر بوصفه جيلاً فاشلاً يتوارى خجلاً من أن يراه الجيل القادم، ولذا نجد الشاعر يوصي ذلك الجيل بأن ينهض بما لم يستطع الجيل الحالي النهوض به. ومن هنا ندرك لماذا تأنف وديان الجزيرة وجبالها أن يضمها

---

(١) عينك يتجلى فيهما الوطن (الرياض: دار العلوم، ١٩٩٧).

شاعر أو جيل لم يستطع النهوض بمهامه، فالشاعر مرفوض لكن ليس لأن الناس لا تدرك مهمته وطبيعة فنه، وإنما لأنه لم يقم بما كان ينبغي القيام به. وبالطبع فإن الصالح لا يجعل المأساة مأساة شعراء، بل هي مأساة جيل منهم الشعراء وغير الشعراء، وإن كان من صلة خاصة للشعر بها فإنها تأتي من خلال عنوان القصيدة، أي من خلال اللغة.

القصيدة التي تضمنت هذه المواجهة بين الصالح ومأساة الوطن عنوانها «كانت لنا لغة جميلة»، وهي مما تضمنته مجموعة الشاعر عيناك يتجلى فيهما الوطن (١٩٩٧). الذين قرأوا قصائد الصالح في مجموعاته الأخرى سيدركون أن ما يقوله الشاعر في ٩٧ هو في جوهره استمرار لما سبق أن قاله في تلك المجموعات السابقة ابتداءً بمجموعته الأولى عندما يسقط العراف (١٩٧٨) ومروراً بمجموعتيه قصائد في زمن السفر (١٩٨١) وانتفضي أيتها المليحة (١٩٨٣). ومع أن للشاعر قصائد أكثر حداثة من حيث الترتيب الزمني فإنه يعد من المقلين قياساً إلى حضوره في المشهد الشعري السعودي منذ أوائل السبعينات.

في قراءة سابقة لأعمال الصالح تبين لي أن تلك الأعمال تتمحور حول ثنائية المرأة والوطن[1]، وهذان في كل الحالات معشوقان تتبدل أحوالهما كما تتبدل أحوال عاشقهما، فتتغير لغة الخطاب برموزها ومجازاتها تبعاً لذلك التغير. لكن العلاقة في جوهرها لا تتغير. يظل الصالح عاشقاً رومانسياً للمرأة الجميلة وللوطن الجميل والعزيز طبعاً. وحين أقول «رومانسياً» فإن ذلك يشمل اللغة المشحونة عاطفياً والموقعة غنائياً والمخيلة المتجهة دائماً نحو قيم رفيعة وقضايا جادة. فقدرة الشاعر على امتصاص قضايا الوطن تقف عند حدود ما هو جميل ومهم بالمعنى المتعارف عليه، أي أنها لا تشمل ما هو مرفوض خلقياً أو منفر ذوقياً، شاعره ليس الإسفنجة التي «تمتص جميع الأشياء»، كما يقول الحميدين وكما سيؤكد شعراء قصيدة النثر في مرحلة لاحقة. ثمة علاقة حميمة بين شاعر الصالح ووطنه لكن الوطن ليس ذلك الذي يتحدث عنه عنه محمد الماغوط، الوطن «الذي يكنسه الكناسون في الشوارع».

غير أن الصالح استطاع ضمن المعجم والشكل الرومانسيين أن يغني

(١) في كتابي ثقافة الصحراء (مرجع سابق).

للوطن والمرأة قصائد تحتفظ بغير قليل من جماليات الرومانسية على ما أصابها من إنهاك. المثال الأفضل لذلك في تقديري هي قصيدته «الشنفرى يدخل القرية ليلاً» من مجموعته عيناك يتجلى فيهما الوطن. في تلك القصيدة يطرح الصالح إشكالية الشاعر/ المثقف من خلال شخصية الشنفرى، الشاعر الصعلوك الذي عاش شريداً منفياً، والذي يعود هنا بتمرده ورفضه ولكن بعشقه أيضاً. عشقه الذي يربطه في قصيدة الصالح ليس بالأهل أو القبيلة أو بالفيافي والوحوش التي يألفها فحسب وإنما بالمرأة المعشوقة أيضاً. الشنفرى لدى الصالح شاعر يعيش هموم أمته ويحزنه ما آلت إليه، وهو من هنا شاهد على ما يحدث لوطنه العربي الكبير. وفي الوقت نفسه هو عاشق مدنف يرى حبيبته وطناً، مثلما يرى وطنه حبيبة:

حبي أنا وطن أهيم به

وفاتنتي وطن

جلدي .. تضاريس وأشجار

وحبي ليس يفنيه الزمن

هذا أنا وحبيبتي

روحان .. نسكن في بدن

والأرض ..؟!

نحن النبتة الأولى بها

وهي الحبيبة والكفن

ما يؤلم الشنفرى هو أن هذا الوطن الذي يهيم به وصلت به المهانة أن صار سلعة معروضة للبيع:

هذا الأوان تموت فيه النفس واقفة

أفقت:

فما وجدت سوى الدمن

وأفقت ثانية:

فقيل يباع في الشرق الوطن

وأفقت ثالثة

ولكن .. بعدما قبضوا الثمن.

العلاقة الجناسية بين «واقفة» و «أفقت» تستثير السؤال: لماذا لم يقل «تموت النفس مفيقة» بدلاً من «واقفة»؟ كان ذلك سينسجم مع الإفاقة المتكررة في الأسطر التالية، لكن بالطبع ثمة مبرر للوقوف في حالة النفس، فهي تموت واقفة مثل الأشجار، بالإضافة إلى الخلل العروضي أو الإيقاعي الذي كان سيحدث في حال اختيار «مفيقة»، والإيقاع هو مما يحرص عليه الشاعر. لكن هذا يترك الانتقال إلى الإفاقة مفاجئاً وغير مبرر فنياً.

ومع ذلك فإن النهاية جميلة بقدرما هي مفاجئة، والصورة تبرز الشنفرى وكأنه في حالة إغماء، بين «إغفاءة وإفاقة»، كما يقول أمل دنقل الذي يحضر وإن متوارياً في شعر الصالح (مثلما يحضر نزار قباني أيضاً)[1]. فبين الإغفاءة والإفاقة يكتشف الشاعر هول الفاجعة تدريجياً، مثلما يكتشفها القارئ بشكل مؤثر. وبالطبع فإن الشاعر لا يوضح، لأسباب يمتزج فيها الفني بالسياسي، ما الذي دعاه إلى ترك النهاية مفتوحة: أي وطن هو هذا الذي يباع؟ ومن الذين يقبضون الثمن؟ لكن من المؤكد أن المفاهيم التي يحملها مونولوغ الشنفرى الشعري ليست مما عرفه صعلوك العرب الجاهلي، لا سيما مفهوم الوطن الذي يطرحه الصالح من منظور سياسي معاصر. فالوطن بالنسبة للشنفرى لم يكن أكثر من رقعة تسكنها القبيلة. هذا بالإضافة إلى تقديمه الشنفرى بصورة إنسان بالغ الرقة، بوصفه عاشقاً مدنفاً وإنساناً هشاً رقيقاً، على خلاف الصورة المعروفة للصعلوك الجاهلي بقسوته التي فرضتها ظروف عيشه[2].

---

(١) الإشارة هنا إلى قصيدة أمل دنقل «زهور» التي تبدأ بقوله: وسلال من الورد/ ألمحها بين إغفاءة وإفاقة/ وعلى كل باقة/ اسم حاملها في بطاقة.

(٢) المعروف بالشنفري هو عمر بن مالك الأزدي الذي عاش في أواسط القرن السادس الميلادي وتبرأت منه قبيلته فعاش في الفلوات وكان سريع العدو شديد البأس. وصف حياته وموقفه من قبيلته في قصيدته الشهيرة بـ «لامية العرب» ومطلعها:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم ... فإني إلى قوم سواكم لأميل

وفيها البيت الشهير:

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى ... وفيها لمن خاف القلى متحول

يضاف إلى ذلك كله أن الصالح أحدث تداخلاً تاريخياً بين عصر الشنفرى وبقية العصور: فهو يتحدث عن القادسية التي يحلم بها، كما أنه يشير إلى حرم الوليد («وهذه حرم الوليد/ تساق من بين السبايا»)، أي الوليد بن عبدالملك على الأرجح. وبالطبع فإن التداخل التاريخي جزء من التقنية الفنية للقصيدة، كما هو التداخل الأسلوبي الذي لا يقل أهمية. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الشاعر على الرغم من منحه الشنفرى لغة وأخيلة ومفاهيم حديثة، فإنه يحتفظ له في الوقت نفسه ببعد واقعي يتضح من بعض المفردات المستلة من قصيدة الشنفرى المعروفة بـ «لامية العرب»، فإذا قال الشنفرى في قصيدته:

ولي دونكم أهلون سيد عملس ... وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

مهرتة فوه كأن شدوقها ... شقوق العصي كالحات وبسل

فإننا نجد الصالح يستعيد بعض تلك المفردات بقوله في مفتتح القصيدة:

سيد عملس ..
لا تلمني - صاحبي -
شوه مهرتة الوجوه
ولي بهم أهل
ولي بيت وليل

ويدعم هذه الاستعادة بالتأكيد أن الصالح من الشعراء الذين حرصوا على عدم الخروج عن البحور الخليلية على الرغم من تبنيه للشكل التفعيلي. فعلى عكس مجايليه مثل الحميدين وفوزية أبو خالد يظل الصالح بعيداً عن النثرية، كما أنه غير حفي بالتجريب، بل إن مجموعته المشار إليها أعلاه تنتظم مع سابقاتها في تبني الشكل العمودي أو البيتي في العديد من القصائد.

من هنا نتبين أن الشعراء الذين توقفنا عندهم في هذا الفصل، محمد العلي وسعد الحميدين وأحمد الصالح، استطاعوا على ما بينهم من تفاوت، أن يؤصلوا في المشهد الشعري السعودي هاجس التجديد وأن يتقنوا توظيف الشكل التفعيلي المستجد على المشهد عندئذٍ.

غير أن التجديد الذي تبنوه جاء في سياق غنائي رومانسي غالباً، إذا استثنينا بعض اللفتات الواقعية لدى الحميدين. وفي كل الحالات كانت السبعينات والثمانينات التي شاركوا في صياغة خطابها الشعري مرحلة بالغة الحيوية بقدر ما كانت مثيرة للجدل وممهدة لما سيتلوها. على أن تلك المرحلة حفلت في الوقت نفسه بظهور جيل أصغر سناً من جيل العلي والحميدين والصالح، جيل حمل الخطاب الشعري نفسه إلى تخوم جديدة ممهداً بدوره لما سيتلوه.

الفصل الثاني

حداثة التفعيلة (ب):

الصيخان، الثبيتي، ع. الدميني، أشجان الهندي

القراءة التي تضمنها فصل سابق للموقف من الآخر لدى بعض الشعراء السعوديين في مراحل مختلفة قد تعطي الانطباع بأن أولئك الشعراء كانوا مشغولين بالشعوب والثقافات الأخرى واتخاذ المواقف إزاءها. وهذا بالطبع غير صحيح في حالة أي من أولئك الشعراء، كما هي بالنسبة لغيرهم، فمن الصعب أن يهيمن موضوع أو قضية واحدة على شاعر جاد. ولعل غازي القصيبي يكون المثال الأقرب إلى الذهن لكونه أحد الشعراء المشار إليهم، ففي نتاجه تنوع واضح وكبير على الرغم من وجود خطوط عامة أو رئيسة تسم ذلك النتاج، تماماً كما هو الحال لدى معظم الشعراء. لكن القصيبي، مثلما هو محمد الفهد العيسى أو ناصر أبو حيمد، مهم من ناحية أخرى: ففي شعره إرهاصات مرحلة تالية اتجه فيها الاهتمام نحو الداخل لتحل ثنائية الصحراء والمدينة، أو الريف والمدينة على النطاق المحلي، محل الذات والآخر. ومع أهمية وحضور كل هذه الثنائيات لدى شعراء مختلفين فإن ثنائية الصحراء والمدينة ظلت تلعب الدور الأبرز في شعر مرحلة بأكملها هي مرحلة السبعينات والثمانينات.

الثنائية المشار إليها جزء من التكوين الثقافي للجزيرة العربية بوصف ذلك التكوين نتاج عناصرٍ جغرافية وبيئية وتاريخية تمثل الصحراء من بينها الحضور الأكثر بروزاً، فكان طبيعياً نتيجة ذلك أن نجد الانعكاسات على التركيبة الثقافية منذ العصور القديمة لسكنى الإنسان في الجزيرة العربية. فتراث الجزيرة منذ ما قبل الإسلام تراث يعكس علاقة الإنسان الصراعية غالباً مع عوامل الجفاف والتيه والترحال على النحو الذي نرى في الشعر الجاهلي وغيره. وكان التطور الحضاري على مر العصور ومنه التطور الحالي نتاجاً ضخماً لتلك العلاقة التي كان لابد أن تترك بصماتها واضحة على المشهد الثقافي، فكان أن ظلت مكونات الحياة الصحراوية تتفاعل لدى كثير من سكان المنطقة مع مستجدات الحياة المدنية. ومع أن قسماً من النتاج الثقافي للمنطقة طوال العصور هو مما

لا تنتظمه علاقة واضحة بالصحراء أو بالتفاعل المشار إليه، فإن قسماً مهماً آخر ظل تحت تأثير ذلك التفاعل. وفي الأدب الحديث في المنطقة، سواء كان في المملكة العربية السعودية أو غيرها من دول الخليج واليمن، ما يؤكد ذلك وعلى النحو الذي حاولت توضيحه في أماكن أخرى. فما سبق أن أسميته «ثقافة الصحراء» وتناولته في كتاب بالعنوان ذاته كان نتاجاً طبيعياً للتفاعل المشار إليه إذ أشير بذلك إلى ظاهرة تتسم بها أعمال عدد من الكتاب السعوديين والخليجيين الذين نشروا الشطر الأكبر من أعمالهم إبان السبعينات والثمانينات الميلادية، وهؤلاء ليسوا شعراء فقط، فقد رصدت الظاهرة في الشعر والقصة القصيرة على حد سواء، لكنها في الشعر أظهر وربما أكثر أهمية كمفهوم يساعد على تبين بعض الخصائص أو السمات التي يتصف بها ذلك النتاج.

من هذا المنظور ينبغي الإشارة إلى أن ثقافة الصحراء ليست نتاج أناس يسكنون الصحراء، وإنما هي هي النتاج الإبداعي للمسعى الدائب لدى كتاب ينتظمهم التطور الحضاري بوصفهم أبناء مدن أو قرى، لكنهم في كثير من أعمالهم يستمدون هويتهم مما يعدونه المخزون الحقيقي والأكثر ثراء لتلك الهوية. فالصحراء بتكوينها الجغرافي وبقيمها الإنسانية وبتاريخها الضارب في عمق الحياة العربية لا سيما في الوطن الأم للإنسان العربي، أي الجزيرة العربية، هي ذلك الكيان المحفور في الشعر الجاهلي وفي تاريخ القبائل العربية القديمة وما تركته من موروث، وهي المتواصلة في التراث العربي منذ ذلك الحين ليس في الشعر وحده بالطبع وإنما في ألوان الثقافة على اختلافها، في الأمثال والحكايات، كما في الملاحم الشعبية والشعر الشعبي بألوانه المختلفة، بل في القيم المتولدة عن الحياة وما يكتنفها من مشقة غالباً وجمال وراحة أحياناً.

غير أن الشعراء المشار إليهم يعلمون أنهم في نهاية المطاف ليسوا أبناء مباشرين للصحراء بالمعنى الذي يعلنه البدوي، أن المدينة في نهاية المطاف بتركيبتها الحضارية المعقدة والكثيرة العناصر هي الأقرب، بل أن الأشكال واللغة الشعرية التي يوظفونها ليست سليلة الصحراء كما هي القصيدة الجاهلية أو القصيدة الشعبية البدوية، وإنما هي ابنة تطور ثقافي تداخلت عناصره وإن كان عربي المحتد. ومن هنا تنشأ

المفارقة التي يعرفها الشعراء مثلما يعرفها قراؤهم والمتمثلة في اشتباك نصوص مغرقة في حداثتها وهجينيتها الثقافية بتكوين جغرافي وثقافي موغل في المحلية والقدم. وكما سبقت الإشارة فإن هذه المفارقة ليست جديدة على الشعر المحلي، فقد رافقت كل موجات التحديث، بل إن قدراً منها موجود حتى في المسعى النهضوي لدى شعراء التأسيس مثل ابن عثيمين والغزاوي والمبارك والسنوسي وغيرهم ممن استعادوا الديباجة العربية القديمة للقصيدة ليقاوموا عامية محيطة تعد تلك الديباجة شديدة الحداثة والاختلاف قياساً إلى موروثات الثقافة المحيطة بها. وبهذا تصبح ثقافة الصحراء جزءاً مهماً مما أسميته «جدلية التجديد» في هذا الكتاب.

الاتجاه إلى المكونات المحلية للهوية جاء نتيجة لصعوبة العودة إلى الديباجة العربية القديمة في ظل ثقافة تنمو وتتأثر بمكونات أخرى كثيرة، بل إن المشكلة لم تعد في كيفية استعادة الشكل العربي القديم، المتمثل بالشكل العمودي أو الخليلي، وإنما في كيفية الاحتفاظ بالهوية الثقافية أساساً تحت تهديد ثقافات أخرى، ثقافات غربية بدا أنه لا مفر منها إلا إليها. فكما اتضح في الفصل السابق كان الآخر حاضراً دائماً سواء من خلال المؤثرات العربية التي تترجمه وتتبناه أو من خلال الاحتكاك المباشر به. وكان من الطبيعي أن يؤدي تصاعد تلك المؤثرات في القصيدة كما في الثقافة ككل إلى تصاعد متزامن معه للسؤال عما سينتهي إليه الشعر العربي، وهل يتحول إلى مجرد صدى للمؤثرات الخارجية أم يسعى إلى استثمارها دون التخلي عن سماته الأساسية. فكان سؤال الهوية، نتيجة لذلك، هو سؤال المرحلة: من نحن؟ وأي شكل أو لغة ينبغي أن نتبنى في كتابة الشعر؟ وإذا كان السؤال نفسه بدا غير مطروح أو مطروحاً على نحو جزئي أو هامشي في بيئات عربية أخرى عرفت التداخل مع الآخر وتقبلته كلياً أو جزئياً منذ زمن بعيد (لبنان مثلاً) فإن بيئة أو بيئات الجزيرة العربية كانت أكثر حساسية تجاه ذلك السؤال لأسباب متعددة يبدو أن من بينها الطبيعة البيئية للصحراء وهيمنتها على الحياة الإنسانية وسطها ومن حولها، بالإضافة إلى العزلة الطويلة التي عاشتها الجزيرة قياساً إلى ما حولها وعلى الرغم من بعض الانفتاح الذي عرفته سواحلها وأطرافها. ولا شك أن تلك العزلة تعيدنا

إلى الصحراء مرة أخرى، الصحراء التي خشيها القادمون من الغرب سواء كانوا غزاة مستعمرين أو رحالة مستكشفين. بل إنه حتى الدولة العثمانية، وهي الدولة المسلمة، لم تجد لها موطئ قدم سهل في معظم أجزاء الجزيرة العربية، سواء الجبلي الشاهق منها في الغرب والجنوب الغربي أو الرملي والأكثر انبساطاً في غالبية الأجزاء الأخرى.

لكن الجزيرة التي كان لا بد لها أن تنفتح وعلى نحو منظم ومتطور منذ تأسيس الدولة السعودية الثالثة علي يد الملك عبدالعزيز في ثلاثينيات القرن الماضي جعلت مثقفيها وجهاً لوجه أمام السؤال المركزي، أي سؤال الهوية، وعلى الرغم من تعدد الإجابات، كما رأينا في الفصول السابقة، فإن إجابة واحدة ظلت شديدة البروز إن لم تكن الأكثر هيمنة: تلك كانت إجابة الصحراء، إن جاز التعبير. فمنذ السبعينيات، وفي القصيدة تلو الأخرى، نلاحظ تزايد وتيرة العودة إلى العشيرة والقبيلة، وتواتر الصور التي تستعيد البراري والرمال والجبال، مع تزايد الإشارة إلى البدوي والقافلة والبعير والعطش والسرى، دون نسيان الصعاليك والصعلكة والتوحش والذئاب والخيام، إلى غير ذلك من معجم بدا وكأنه قد تبدد تحت سماء المدنية الزاحفة بشوارعها المسفلتة وزحاماتها وبناياتها وتعليمها ووظائفها. لكن ما حدث هو أن هذه الأخيرة لم تنس أو تغب تماماً، وإنما ظلت جزءاً وإن هامشياً من الصورة، جزءاً يأتي ليعترف به ثم يهمش انحيازاً إلى فضاء أكثر رحابة وحنواً على تلك الحساسيات الشعرية المصدومة بمتغيرات الزمن أو بوجوهه الأقل ابتساماً، لا سيما ما تفرضه الحياة الاجتماعية المدنية من هيمنة وخنق للحريات الفردية التي بدا وكأن البدوي في صحرائه منفلتاً من أسرها، حين تطلقه المهامه، وتحرره من أوضار التمدن الزائف، كما هو حال الشنفرى في قصيدة أحمد الصالح.

وبالطبع فإن كثيراً من الذين رسموا الفضاء الشعري لتلك الصحراء لم يكونوا يجهلون أنهم إنما يرسمون صوراً لا تخلو من التخيل والحلم، أنهم يستعيدون صورة تحمل الكثير من الرومانسية في هروبها مما يحيط بهم. بيد أنهم لم يكونوا رومانسيين بالمعنى التقليدي، وذلك لسببين: الأول أن اللجوء إلى الصحراء كان واعياً لا تغيب عنه طبيعة الفعل

الشعري الذي يقوم به؛ أما الثاني فهو أن الخطاب الشعري الذي يستعيد الصحراء يستعيدها في سياق مدني غالباً، أي دون أن ينسى ما يدفعه إلى الصحراء، وأن ذلك الاندفاع إنما هو في حقيقته محاكمة للمدينة وسعي للتخلص من أسوأ وجوهها وليس اعتقاداً بإمكانية التخلص منها، بل إن عملية التخلص تلك تعبر في نهاية المطاف عن الحاجة إلى التعايش مع المدنية الحديثة وتعزيز ما هو مقبول منها.

الشعراء الذين حملوا هذه الهواجس الشعرية أو هذا الخطاب الشعري وطوروه يصعب تناولهم جميعاً، بل إن مجرد تعدادهم جميعاً ليس سهلاً. لكني أشير إلى بعضهم على الأقل، فالقائمة تشمل: سعد الحميدين، وأحمد الصالح، وفوزية أبو خالد، وعلي الدميني ومحمد الثبيتي وعبدالله الصيخان، وخديجة العمري، ومحمد جبر الحربي. أولئك بعض أشهر تلك الأسماء التي حملت لواء الحداثة الشعرية منذ أواخر السبعينيات وخاضت في سبيل ذلك معركتين رئيستين، إحداهما مع الوسط الثقافي المحافظ والرافض للتحديث الشعري بوصفه تغريباً، والأخرى تلك التي أشرت إليها، أي مع المدنية المعاصرة وتهديدها لمكونات الهوية الثقافية. وستتضح هنا مرة أخرى المفارقة التي أشرت إليها قبل قليل: فالشعراء اتهموا بما كانوا يحاربونه في الوقت نفسه، أي المدنية أو الحداثة الغربية – ومن صورها الرئيسة حالياً ما يعرف بالعولمة – بما هي نفي أو تهديد للانتماء الثقافي. أي إنهم كانوا يُتهمون بما كانوا يحاربون، مع أن حداثتهم على مستوى آخر ليست محل شك. فهم مع حداثة وضد حداثة. ولأن هذه مفارقة فمن الضروري أن تزاد توضيحاً، فالشعراء لم يكونوا يحاربون التمدن بحد ذاته، وإنما ذلك الجانب منه الذي يهدد الحياة الإنسانية والثقافية بالانمساخ، بمعنى أن اتهامهم باعتناق جوانب من المدنية المعاصرة صحيح، لكن متهميهم من الأصوليين لم يكونوا يرون المسألة من هذه الزاوية، وإنما من زاوية أن تبني أشكال ولغة شعرية جديدة تطورت أصلاً في الغرب هو بحد ذاته لون من ألوان الانمساخ أو الانسلاخ عما رأوه انتماءً حقيقياً.

إلى جانب ذلك من المهم أن نشير إلى أن نقد المدينة ظاهرة غربية في المقام الأول، ظاهرة ابتدأت في الآداب الغربية نفسها نتيجة لأسبقية

الغرب إلى التمدن بمحاسنه أو منجزاته وبمآزقه أو كوارثه، فكان من الطبيعي أن يتطور في تلك الآداب وفي الثقافات الغربية نفسها نقد للمدنية. وقد مر بنا ذكر أعمال تصب في هذا الاتجاه مثل «الأرض اليباب» لإليوت. أما في الثقافة العربية فإن تطور مثل ذلك النقد يأتي نتيجة طبيعية لمسيرة التمدن القادم من الغرب، فالنقد جزء أساس من عملية التمدن نفسها إلى جانب كونه متصلاً بمسائل مركزية كالهوية الثقافية والاستقلال الحضاري.

إن مفارقة التمسك بحداثة مع نقد حداثة أخرى هو من سمات الحضارة الغربية التي تقف وراء التمدن المعاصر. ففي أعمال شعراء وروائيين مثل الأمريكيين عزرا باوند و ت. س. إليوت والروسي ما ياكوفسكي والأسباني لوركا، كما في روايات همنغواي وفيتزجيرالد وكونراد وشعر السورياليين الفرنسيين وفي الفلسفة الوجودية نجد نماذج مختلفة وصارخة من ذلك النقد. غير أن ذلك النقد لم يمنع بعض أولئك من أن يكونوا قادة للتجديد، كما هو الحال مع باوند وإليوت في أوائل القرن العشرين إذ تبنيا أشكالاً ولغة شعرية رآها الكثيرون متطرفة في التجديد. وهذه المفارقة هي بالتمام ما نجد في الشعر العربي الحديث، كما في شعر السياب وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي. والمعروف أن الأخير يعد رائداً لشعر المدينة منذ صدور ديوانه «مدينة بلا قلب» في الخمسينات واستمراراً إلى مجموعات تالية مثل «كائنات مملكة الليل» في السبعينيات و «أشجار الإسمنت» في الثمانينات، الأمر الذي يؤكد مرة أخرى أننا نتأمل مفارقة ليست بالغريبة تماماً عن الخطابات الشعرية والأدبية في القرن العشرين.

في الشعر السعودي من المهم الإشارة إلى تجربة سعد الحميدين في هذا السياق. ففي مجموعة رسوم على الحائط (١٩٧٧) التي سبقت الإشارة إليها، وأعود إليها هنا باقتضاب لأهميتها الدلالية، نجد الشاعر يوجه نقده إلى المدينة بأسلوب رمزي متخذاً من صورة امرأة مسنة أو عجوز رمزاً أو مجازاً. والطريف أنه يرسم صورة المدينة/العجوز في حين أنه ينتقد مدناً حديثة، أي مدناً لا يزيد عمرها عن بضع عقود من حيث تبني مظاهر التمدن الغربي، ويبدو أنه وجد في صورة العجوز الرمز

الملائم لأنها نابعة من الموروث الشعبي المحلي الذي تتكرر في قصصه وأمثاله وأشعاره صورة تلك المرأة المسنة بوصفها رمزاً للشر أو للحيل والكيد إلى غير ذلك من الصور النمطية ذات المخزون الدلالي الكثيف في الذاكرة الشعبية التي سبق أن اتكأ عليها غير شاعر عربي[1].

هنا ننظر إلى سكان المدينة وكأنهم خارجون من إليوت اليبابية:

سمارها في كل ليل يزحفون إلى المقاهي...
يحضنون النرد والنرجيلة الملئى ..
بأعشاش الضياع
أحداقهم صوب المشاة ..

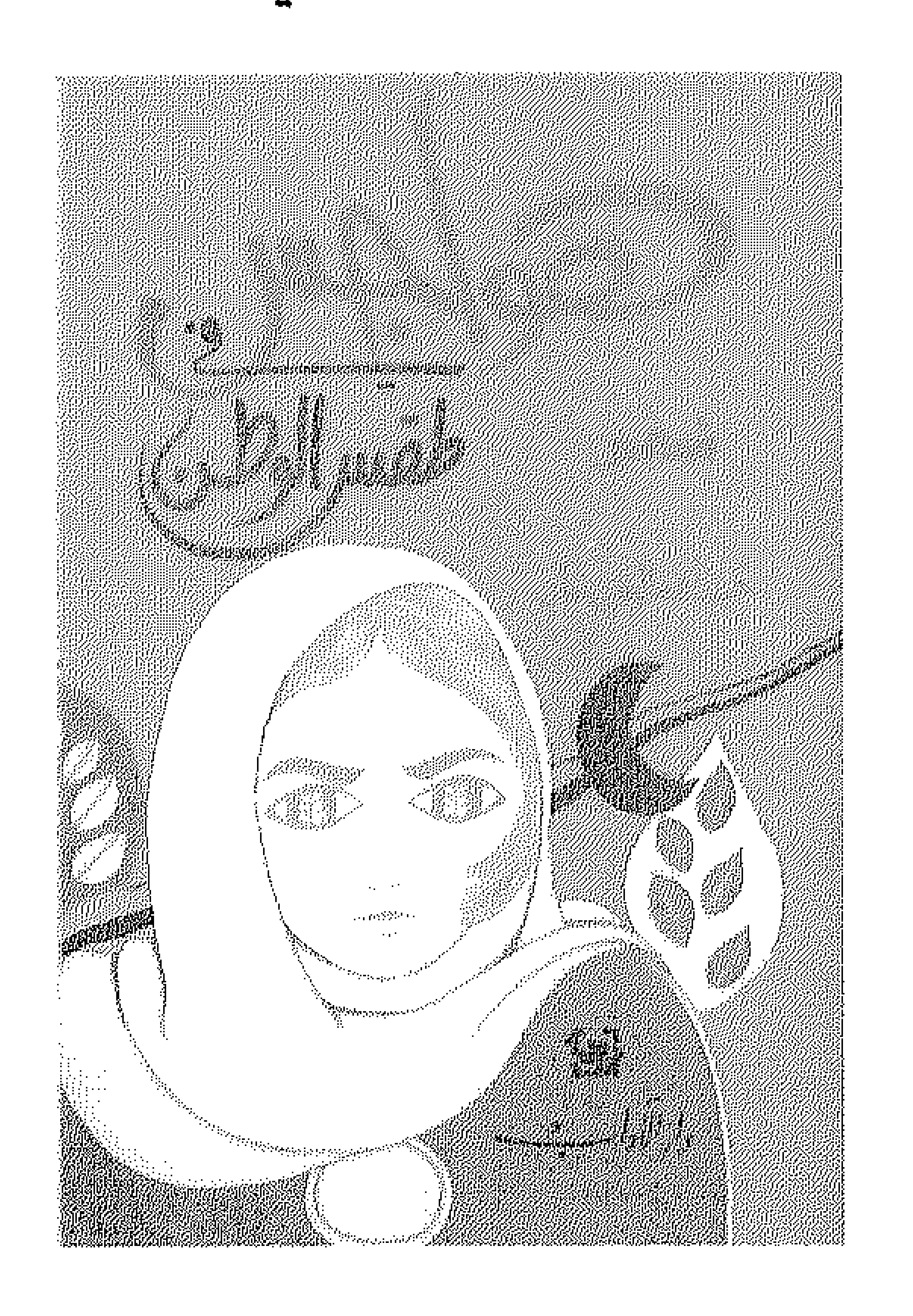
بعض التفاصيل المشار إليها هنا وفي مواضع أخرى توحي بأن الشاعر لا يتحدث بالضرورة عن مدينة من مدن بلاده، فالنرد ليس لعبة شائعة في مقاهي المدن السعودية، لكن النقد يظل قائماً ومهماً لأن المنقود هو المدينة بل المدنية في المقام الأول وليس مدينة بعينها. إنه موقف من التمدن الذي يحمل مظاهر الانهيار الإنساني على شكل أفراد ضائعين ووقت مهدور ومظاهر خادعة، وصور هذا التمدن المنهار شائعة في قصائد الحميدين في تلك المرحلة، لا سيما مجموعته المشار إليها والتي تعد من أوائل المجموعات الشعرية التي توظف التفعيلة على النطاق المحلي إلى جانب كونها أول المجموعات المنشورة في المملكة من هذا الشكل الشعري الجديد آنذاك.

---

(١) من أولئك نزار قباني في قصيدته «خبز وحشيش وقمر».

١. عبدالله الصيخان: تقاسيم الوطن(١)

شعراء آخرون وجهوا نقداً موازياً وإن لم يكن مشابهاً دائماً لما نجد لدى الحميدين. من أولئك عبدالله الصيخان في قصيدة ترسم مأساة طفل يبيع الصحف في الشارع لينتهي تحت عجلات إحدى السيارات المارة. غير أن الملاحظ هنا أن الصيخان لا يصور المأساة بوصفها مأساة مدينة فحسب وإنما ينقلها لتصير مأساة وطن بأكمله، وطن يفرط في أطفاله، على النحو الذي نجد في قصائد كثيرة للشاعر حيث ترتسم المعاناة والقضايا على مستوى الانتماء الوطني وليس المدني فحسب. وفي الوقت نفسه يتبين أن الوطن المرسوم هنا وطن غير مدني، وطن أقرب إلى البراري والأرياف منه إلى المدن.



حدثني عنه الشارع، قال:
كان يعانقني كل صباح
نظيفاً يحمل صحف اليوم
كان يجيء ...
معجوناً بالطين وبالحزن البري
وبالألوان
حدثني عنه النخل الطالع في بهو الدار، فقال
في القيلولة كان يطل
يتفيأ ظلي ..
يحلم بالدراجات وبالحلوى
بثياب العيد القادم
وأغاني الأطفال(٢)

---

(١) عبدالله الصيخان من مواليد تبوك عام ١٩٥٦ لم يكمل دراسته الجامعية للزراعة والتحق في وقت مبكر بالصحافة، الثقافية بوجه خاص. أصدر مجموعته الوحيدة هواجس في طقس الوطن عام ١٩٨٨ ولديه أعمال لم ينشرها بعد.

(٢) هواجس في طقس الوطن (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨).

مع تنامي القصيدة يتنامى التمازج بين مأساة خالد في المدينة من ناحية وانتمائه الحقيقي إلى الوجوه الأصيلة والجميلة في الوطن، كما يراها الشاعر، من ناحية أخرى: القمح، والعصافير، والنخل، وطين الأرض، أي كل ما ينفي المدينة ويقع خارج إسفلتها وشوارعها، فخالد في النهاية واحد من تلك العصافير التي لم تستطع احتمال قسوة المدن:

يسألك العصفور الدوري الأبيض

هل كنت مليحاً مثل الصبح

شهياً مثل التين

فقيراً ..

إلا من ضحكتك الخضراء؟

هل كنت تغني حين رماك الموت؟

يا وطني

يا وطن الأطفال المجدولين بطين الأرض

يا وطني .. الأطفال أصابعك العشرون ..

هل يحلو العزف

بلا أطفال؟

في هذه القصيدة إيماء واضح باتجاه الفضاء المقابل للمدينة، المختلف عنها، بل المناهض لما فيها. وستتضح هذه السمة لو وضعنا قصيدة الصيخان إلى جوار قصيدة للشاعر المصري أحمد عبدالمعطي حجازي تشبهها لأنها أيضاً حول مقتل طفل في الشارع. ففي قصيدة حجازي «مقتل صبي» من مجموعته الأولى مدينة بلا قلب (١٩٥٧)، نجد نقداً للمدينة تهيمن عليه أجواء الحياة في مدينة ضخمة و«بلا قلب» كالقاهرة كما رآها حجازي حين قدمها لأول مرة. إنها أجواء تحمل من أجواء المدينة أكثر مما تحمل من أجواء القرية، الأجواء الأثيرة عند حجازي آنذاك. العنصر الوحيد الذي يذكر بالقرية هو ذبابة خضراء حنت على الصبي القتيل:

الموت في الميدان طن

الصمت حط كالكفن

وأقبلت ذبابة خضراء

جاءت من المقابر الريفية الحزينة (...)

العجلات صفرت، توقفت

قالوا ابن من؟

ولم يجب أحد[1]

وهكذا تمضي القصيدة في تكثيف للصور التي تبرز الحياة المدنية وقسوتها، في حين أن قصيدة الصيخان على الرغم من السياق المدني للموت تبرز رموز الريف والبراري أكثر من غيرها، ولذلك بالطبع أسباب تعود إلى التاريخ الطويل للحياة المدنية في مصر مقارنة بها في المملكة، لا سيما في منطقة نجد. لدى الصيخان تبرز مدنية شرسة ولكنها هشة من حيث يمكن استدعاء فضاءات القرية إليها. يحدث ذلك في قصائد أخرى للصيخان مثل: «كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس»، «فضة تتعلم الرسم»، «هواجس في طقس الوطن»، «وطن، حبل وامرأة»، أي في معظم قصائد المجموعة الوحيدة التي أصدرها الشاعر حتى الآن والتي لا تضم بالتأكيد كل ما أنتج.

في «كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس» ترتسم معالم رحلة معراجية نحو الشمس تكشف لابن الصحراء، أو الشاعر، معالم المأساة في وطنه، والوطن هنا ليس محصوراً في بلد واحد، بل هو مفتوح الدلالة على الوطن العربي بأكمله. وهو إذ يدعى إلى الصعود فإنما لتتاح له الرؤيا أو الكشف على الطريقة الصوفية فيتعرف على وجوه المأساة:

اصعد كي تفتح عينيك على الصالح والطالح والفالح

والكالح والفارح

والتارح والجارح والمجروح

كل الأرض جروح

أنظر ..

هذا بلد يتقاسمه الباعة، تجار الليل وذا بلد ..

---

(١) ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣).

لكن الذي ينظر إلى البلد من علٍ ليس ابن البلد بل ابن الصحراء، وهذا تحديد مهم للهوية، فانتماؤه شرط، كما يبدو، لقدرته على الرؤية. ذلك أن الصحراء والشمس صنوان ورفيقا درب، وما كانت الشمس لتمنح الشاعر علو المكانة والقدرة على الرؤيا والرؤية لولا كونه ابن الصحراء، أو هكذا يتبين:

همست في أذني الشمس وأنا في المهد بأن الشمس ستمنحني
يوماً نافذة كي أصعد، أنفض عن عيني غبارهما ...

ويحرص الشاعر على تعميق انتمائه الصحراوي في غير موضع من القصيدة، فهو مثل أحمد الصالح قبله يحمل الصحراء وأهلها في بدنه، يحمل همهم وطموحاتهم:

بدو في بدنك يبتردون عطاشى، ورعاة الأرض على
ظهرك يرعون. ملح في كفيك، تطوف وتنظر في الأرض على
غيم مقتعداً بين الموتى
أنت الباطن والصاعد في الأبيض،
والنازل في الرمل، المرتحل على زلزلة في القلب، المتدثر
بالرغبات الأولى ...

هذا التماهي مع الصحراء وأهلها يتواصل في قصيدة «هواجس في طقس الوطن» من خلال سعي الشاعر إلى تلمس جراحات الوطن والبحث عما يضمدها. لكن الخطاب هنا يكتسب بعداً أكثر حميمية وحزناً ويصطبغ بصبغة مترددة ليفقد من ثم تلك النغمة الوثوقية الرسولية التي نجدها في شخصية ابن الصحراء الصاعد نحو رؤية لا يعتريها شك في ما ترى. يتبين ذلك في خطاب التوسل الذي يتوجه به الشاعر إلى الوطن وقد شعر بأن مسافة تبعده عن ذلك الوطن ولأنه بات يخشى احتمالات الضياع. الشاعر الذي كان يبصر صار يبحث عن الإبصار:

أعطنا بصراً كي نراك، وأوردة كي تمر بنا، فيه نلقي
مساءً جميلاً، قرنفلة في عرى ثوبك الأبيض المتسربل
ضوءاً لنمشي أيا أيها الوطن المتعالي إذا ما ارتدانا
الظلام إليك.

هذا التضرع وما يتضمنه من انتقال عن اللغة الواثقة في «كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس» لم يؤد إلى ابتعاد القصيدتين بعضهما عن بعض. وليس الوطن بوصفه موضوعة أو ثيمةً هو القاسم المشترك الوحيد الذي يبقيهما متصلتين، وإنما هي أيضاً الصور واللغة المستمدة من أجواء الصحراء إذ تشكل لغة التخاطب مع الوطن. وليس توسله تلك الأجواء إلا لأن الصحراء هي ذلك الجانب من الوطن الذي يراه الشاعر أقرب إلى جوهر الوطن، الوجه الأجمل للوطن والأقدر على استعادته من الضياع. ابن الصحراءِ في القصيدة الأولى هو هنا البدوي الذي يمد يده إلى الوطن حاملاً ما في الماضي من فراغ وضياع وما في المستقبل من مخاوف:

وطني واقف

ويدي مشرعة

ابنك البدوي أتى يستزيد هواجس أيامه المسرعة

مرسل من سني الفراغات كيما أفتش عن لغة ضائعة

بكيت على باب مكة، فتشت أركانها الأربعة

في فمي معزف كسرته الليالي وأمحت ترانيمه الزوبعة.

من أمثلة الضياع الذي يحمله الشاعر/ البدوي تلك المآسي التي تحدث لأمثال الصبي خالد في المدينة كما تصفها القصيدة التي مررنا بها قبل قليل. كما أن منها ألواناً نجدها في قصائد أخرى للصيخان، مثل قصيدته المبكرة نسبياً «فضة تتعلم الرسم» حيث يخاطب الشاعر فتاة بهذا الاسم فيقول لها في أحد المقاطع ما يؤكد صرامة الحياة المدنية على نحو يستعيد.

وأمثاله:

إيه يا فضة العربية ..

حدثيني فإن الصباحات مرتبك وجهها

حدثيني فكم بللتني الغيوم وصادرني شارع؛ شالني

واستبد بطفل، بدفتره المدرسي ويلبس كوفية

وعقال قصب.

ما تفعله فضة هو الرسم، وما ترسمه هو ملامح مختلفة لمآسي الواقع العربي إجمالاً والسياسي منه بوجه خاص، المآسي التي قرأنا بعضها في رسومات سعد الحميدين على الحائط. أما ما يبرز في قصيدة الصيخان فهو النغمة العروبية القوية التي تظهر حرص الشاعر على التمسك بهوية تبدو مهددة في زمن عربي تحيط به الهزائم والإحباطات:

وتسألني عن أبي

كان يعشق طين الجزيرة حتى البكاء

ويروي عن الموجة المقبلة.

٢. محمد الثبيتي: معالم الصحراء

اللجوء إلى الصحراء جزء من السعي المتأجج للتمسك بتلك الهوية العربية وهي تتلبس حيناً شكل الوطن وحيناً شكل ذلك التكوين الجغرافي المسمى الصحراء بما تزخر به من تاريخ وإرث. في شعر المرحلة التي نتأملها، مرحلة السبعينات والثمانينات تشيع هذه القضية لتتحول إلى قضية مركزية. ففي شعر محمد الثبيتي[1] تتمحور الرؤية الشعرية حول هموم الذات الوطنية والقومية كما في مجموعته الثانية تهجيت حلماً .. تهجيت وعداً (١٩٨٣) حيث تطالعنا عناوين واضحة الدلالة مثل: «فواصل من لحن بدوي قديم»، «أيا دار عبلة، عمت صباحاً»، و «صفحة من أوراق بدوي». هذا إلى جانب دلالات لا تبين عنها العناوين سواء في تلك المجموعة أو غيرها مما أصدر الشاعر منذ أوائل الثمانينات.

في قصيدته «صفحة من أوراق بدوي» يعلن الثبيتي انتماءً مدهشاً على المستوى الحضاري، انتماءً لا يمكن وصفه بغير أنه انسحاب بل رفض لمكونات الحضارة المعاصرة وأبرز مظاهرها:

هذا بعيري على الأبواب منتصب

لم تعش عينيه أضواء المطارات

وتلك في هاجس الصحراء أغنيتي

تهدهد العشق في مرعى شويهاتي

---

(١) ولد محمد الثبيتي عام ١٩٥٢ بمنطقة الطائف وحصل على البكالوريوس في علم الاجتماع من جامعة الملك عبدالعزيز عام ١٩٨٠، له أربع مجموعات شعرية كان آخرها موقف الرمال/ موقف الجناس.

إلى أن يقول في نغمة تمزج تأكيد الهوية البدوية بتحدي الواقفين في وجهها:

أتيت أركض والصحراء تتبعني

وأحرف الرمل تجري بين خطواتي

أتيت أنتعل الآفاق .. أمنحها

جرحي .. وأبحث فيها عن بداياتي

يا أنت لو تسكبين البدر في كبدي

أو تشعلين دماء البحر في ذاتي

فلن تزيلي بقايا الرمل عن كتفي

ولا عبير الخزامى من عباءاتي

هذي الشقوق التي تختال في قدمي

قصائد صاغها نبض المسافات[1]...

في قصائده المنشورة في فترات لاحقة يختفي هذا الخطاب الشعري المباشر ومعه الشكل العمودي المتبنى هنا، لتحل لغة وصور أكثر تركيبية وغموضاً ويهيمن الشكل التفعيلي، لكن مسألة الانتماء تظل حاضرة وبقوة. فالانتماء إلى الصحراء ومفرداتها الطبيعية والبشرية، بعيداً عن المدنية المعاصرة، قاسم مشترك لمعظم القصائد في مجموعة الثبيتي «التضاريس» (١٩٨٦) التي تحمل قصيدة شهيرة بهذا العنوان إلى جانب قصائد أخرى.

قصيدة «التضاريس» من القصائد المهمة في تطور شعر الثبيتي كما في المشهد الشعري السعودي في الثمانينات. وهي قصيدة تتمحور حول ثنائية الجفاف والخصوبة ودور الإبداع الشعري في تحريك قوى الخصب الإنساني على كل المستويات. يفتتح الشاعر قصيدته بما يسميه «ترتيلة البدء» متقمصاً بذلك دور العراف الجاهلي إذ يقوم بدوره التنبؤي الأسطوري:

جئت عرافاً لهذا الرمل

أستقصي احتمالات السواد

(١) تهجيت حلماً.. تهجيت وهماً (جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٩٨٣).

جئت أبتاع أساطير

ووقتاً ورماد

ثمة مهمة رسولية هنا تذكر بما وجدنا لدى الصيخان في «كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس» سواء في نغمة الخطاب أو في لغته؛ هنا خطاب واثق مما يسير نحوه ويسعى إلى تحقيقه:

من شفاهي تقطر الشمس

وصمتي لغة شاهقة تتلو أسارير البلاد

لكن إذا كان هذا الخطاب يذكر من نواحٍ كثيرة بما لدى الصيخان، فإن ثمة وجوه اختلاف مهمة يتضح أحدها في توظيف الثبيتي المكثف للأسطورة، وهي هنا أسطورة البعث التي شاعت في الشعر العربي لدى عدد من الشعراء في الخمسينات والستينات مثل السياب والبياتي وخليل حاوي وأدونيس، وقبلهم في الشعر الغربي لدى ت. س. إليوت. بدلاً من الاتكاء على الموروث الصوفي يختار الثبيتي تلك الأساطير ليتماهى معها كما يحدث مع شخصية البابلي في نهاية قصيدة «التضاريس».

البابلي تمظهر آخر للكاهن أو العراف الذي يتلبس به الشاعر منذ بداية القصيدة، ويلفت النظر أنه يستعيد دور آلهة البعث البابلية – كما يشير اسمه – وغيرها مما عرفته الشعوب القديمة مثل تموز في بابل وأدونيس في اليونان، فهو يدور مع دورة الفصول، يموت ثم ينيب:

تجرع كأس النبوءة،

أوقد ليلاً من الضوء،

غادر نعليه مرتحلاً في عيون المدينة ..

طاف بداخلها ألف عام

وأخرج أحشاءها للكلاب.

هوى فوق قارعة الصمت...

تنامى بداخله الموت

فاخضر ثوب الحياة عليه[1]

الموقف العدواني المرسوم هنا تجاه المدينة («أخرج أحشاءها للكلاب»)

---

(١) التضاريس (جدة النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٦).

سمة مهمة لخطاب شعري يسعى إلى استعادة حياة تتجاوز المدنية المعاصرة، بل إن تلك المدنية تبدو وكأنها السبب في اختفاء تلك الحياة البديلة. ومما يشير إلى ذلك إبراز دور الصعلوك في القصيدة، فهو شخصية أخرى من تلك التي تبدو، مثل البابلي، قناعاً آخر للشاعر نفسه، كما هي الحال في قصيدة أحمد الصالح «الشنفرى يدخل القرية ليلاً»، غير أن الصعلوك وهو ابن الصحراء، كما كان الشعراء المعروفون بهذا الاسم (إلى جانب الشنفرى هناك السليك وتأبط شراً وغيرهم)، لا يمثّل هنا بوصفه الحل لإشكالية الأرض اليباب، فهو يبدو ضائعاً «يفيق من الشعر ظهراً/ يتوسد إثفية وحذاءً/ يلوح أقدامه في الهواء». الحل هو مع شخصية كشخصية البابلي التي تحمل احتمالات النماء ببعدها الرمزي الأسطوري. كأن المطلوب هو شخصية مسؤولة ومنتمية، لا شخصية متمردة تعيش على هامش الحياة الاجتماعية.

المقطع الأخير من القصيدة يحمل تباشير النماء المنتظر من خلال عنوانه «الأجنة» ومن خلال صوره المتوالية. ويسترعي الانتباه هنا مجيء قوافل البدو من سكان الصحراء باحثين عن الماء:

وقوافل الدهناء صادية

إلى ماء السماء

حملت عيون الماء وابتهلت

إلى ماء السماء

ماتت من الظمأ الطويل وباركت

ماء السماء

كما يسترعي الانتباه دور الشاعر بوصفه إماماً يصلي ويتلو القرآن لكي يستمطر السماء:

قد كنت أتلو سورة الأحزاب في نجد

وأتلو سورة أخرى على نار بأطراف الحجاز

قد كنت أبتاع الرقى للعاشقين بذي المجاز.

هذا الاحتدام في البحث عن الماء استعادةً للحياة أو استبقاءً لها هو ما تتمحور حوله قصائد أخرى للثبيتي تأتي في طليعتها قصيدته «تغريبة

القوافل والمطر»، إحدى القصائد المميزة في شعر الثمانينات ومن أفضل ما كتب الثبيتي. ويكمن سر ذلك من ناحية في مستوى التصوير الشعري، وفي مدى تلاحم النص من ناحية أخرى. غير أن موضوع القصيدة فيه قدر من الابتكار والتلاحم أيضاً مع معطيات الموروث الشعبي. ففي القصيدة إعادة توظيف لحكاية الرحلة القبلية بحثاً عن الماء، الرحلة التي كانت تتكرر سنوياً بحثاً عن المطر والكلأ، والتي يمتلئ بها تاريخ الجزيرة العربية بل الثقافة العربية طوال تاريخها. ولعل من أشهر تلك الرحلات رحلة الجماعات البدوية المعروفة ببني هلال، وهي الرحلة التي عرفت بالتغريبة نتيجة لاتجاه تلك الجماعات من الجزيرة تجاه الغرب (مصر وشمال إفريقيا).

في قصيدة الثبيتي تمارس جماعة من أهل الصحراء رحلة مشابهة، أو تغريبة، بحثاً عن المطر. ومثلما يحدث في «التضاريس» يرتبط مجيء المطر بمجيء القائد الذي سينقذ الجماعة من الضياع الذي تواجهه في الصحراء، القائد الذي يذكر بالبابلي في «التضاريس» والذي يخاطبه الشاعر منذ بدء القصيدة على نحو يوحي بأن الشاعر أحد أفراد الجماعة الضائعة:

أدر مهجة الصبح

صب لنا وطناً في الكؤوس

يدير الرؤس

وزدنا من الشاذلية حتى تفيء السحابه.

أدر مهجة الصبح

واسفح على قلل القوم قهوتك المرة المستطابه.

أدر مهجة الصبح ممزوجة باللظى

وقلب مواجعنا فوق جمر الغضا

ثم هات الربابة

هات الربابة...

المطلوب هو أن يمارس الكاهن المختفي دوره الرسولي في إيقاظ القوم أو توعيتهم بالحالة التي هم فيها وذلك بسقياهم من «القهوة» التي تشبه في

لونها دم الصبح. ولا يطول الوقت قبل أن ترتفع أنشودة ابتهال للمطر تبدو وكأنها أنشودة الكاهن نفسه على نغم الربابة التي استدعاها الشاعر:

ألا ديمة زرقاء تكتظ بالدما

فتجلو سواد الماء عن ساحل الظما

ألا قمراً يحمر في غرة الدجى

ويهمي على الصحراء غيثاً وأنجما...

في نهايتها لا تصل الرحلة أو القصيدة إلى الحلم المنتظر، سواء كان المطر أو الوطن الذي يشير إليه الشاعر في بداية القصيدة. والواقع أن المطر والوطن وجهان لعملة واحدة، كلاهما حلم حياة واستقرار، ذلك ما توحي به القصيدة من خلال رحلة القافلة التي ما تلبث حتى تكتسب بعداً ذا دلالة واضحة إلى حد بعيد على الرغم من أن القصيدة مركبة الصور وتعتمد تقنية مرهفة تقتضي الإنصات، كما في الحوار بين الشاعر، بصوت الجماعة التي يمثلها، من ناحية، والكاهن بوصفه القائد المنتظر، من ناحية أخرى، وكما في التداخل غير المستبعد بين شخصيتي الكاهن والشاعر. فالكاهن قد لا يكون سوى وجه آخر للشاعر نفسه، الشاعر بوصفه منشداً في نهاية المطاف وقادراً من ثم على إنجاز الترتيلة المنتظرة التي تختتم بها القصيدة والتي يطلب من الكاهن إنجازها مع أنه منجزة فعلاً في ثنايا القصيدة نفسها.

أيا كاهن الحي

طال النوى

كلما هل نجم ثنينا رقاب المطي

لتقرأ يا كاهن الحي

فرتل علينا هزيعاً من الليل والوطن المنتظر

محمد الثبيتي شاعر مسكون بالصحراء وبحمولتها الرمزية، وحتى حين تحضر المدينة فإنها تحضر على نحو صحراوي، أي حاملة سمات الصحراء، أو مشتبكة بصحراء، كما في قوله في قصيدة بعنوان «هوازن فاتحة القلب»: «أحلم بالزمان الرحب/ والمدن الطليقة/ والقمر»، أو قوله في القصيدة نفسها: «تشابكت في داخلي مدن صحار ضاجعتها/ النار

فابتردت بماء الغيث». وهو في هذا ليس مختلفاً عن عبدالله الصيخان ولكنه مختلف إلى حد ما عن علي الدميني الذي تحضر الصحراء في شعره ولكن ليس بنفس الوتيرة العالية والانتشار الطاغي.

٣. علي الدميني: أزمة التمدن[1]

في قصائد علي الدميني تكتسب المدينة حضوراً لا يمكن تجاهله، ولكن حضورها يتضاءل إذا ما قيس بحضور البراري والأرياف والهواء الطلق والقبائل الرحل إلى جانب البحر وفضائه الواسع، أي الوطن بمفهومه اللامدني، أو اللامتمدن. ويأتي ذلك الحضور من خلال القضايا التي يشغل بها الدميني مثل ما يشغل الشعراء الآخرون ممن ذكرت وفي طليعتها الوطن وحريته وازدهاره والذي تأتي الصحراء ومفرداتها لتوفر القناعة المعرفية واللغة الشعرية للوصول إليه وتحقيقه. بيد أن الدميني معني أيضاً بقضايا إنسانية أخرى وبتفاصيل كثيرة تشكل في مجموعها متناً شعرياً يكاد يكون الأغنى من حيث التنوع بين شعراء جيله.

المجموعة الأولى للدميني، رياح المواقع (١٩٨٧)، تفيض بحضور الفضاءات المفتوحة للوطن سواء كان صحراء أم ريفاً أم غير ذلك في صور وزوايا متعددة وبإيحاءات متفاوتة. عنوان المجموعة نفسه يحمل هاجس المكان (المواقع) وقوى التغيير فيه (الرياح). أما القصائد ففي الكثير منها ما يعمق ذلك التوجه. لكن قبل القصائد يمهد الشاعر لمجموعته بـ «إشارات» تقديمية يبدأها بعبارة تقول «انهمرت الوعول من الجبال وانفرط القلب في الأغنية»، كأن القصائد نتاج التوحش الجبلي حيث لا أثر إلا لما أسماه الثبيتي «التضاريس» ولا سطوة إلا لما أسماه الصيخان «طقس الوطن».

في قصيدة الأولى «الخبت» يطالعنا الوطن أرضاً سهلة منبسطة مثل تهامة عسير، المكان الذي تنهمر إليه القصائد ووعول الجبال ليحدثنا الشاعر عن رحلته منهمراً مثل القصائد والوعول قادماً من

(١) ولد علي الدميني في قرية محضرة في منطقة الباحة، وهو حاصل على البكالوريوس في الهندسة المدنية من جامعة البترول والمعادن عام ١٩٧٤ . عمل في شركة «أرامكو» ثم في «البنك الأهلي التجاري» وأشرف على ملحق جريدة اليوم الثقافي، وله عدة مجموعات غير رياح المواقع منها بياض الأزمنة (ط٢ ١٩٩٩) وبأجنحتها تدق أجراس النافذة (١٩٩٩).

أعالي جبال الباحة إلى خبت آخر هو خبت الساحل الشرقي للجزيرة العربية. ويتيح الفضاء البري الواسع التحاماً عبر الزمن مع الفضاء نفسه وقد انداح قديماً لصنو الدميني في الجاهلية، طرفة بن العبد، حيث يلتقي الشاعران في ملامح المأساة. ففي التناص المتعمد بين معلقة طرفة و«خبت» الدميني إلغاء للبعد الزمني عبر تشابه المعاناة ووحدة المكان.

«وظلم ذوي القربى» بلادي حملتها   على كتفي شمساً وفي الروح موقدي

إذا جف ماء القطر أسقيت غرسها   بدمعي، ووجهت الزمام لتهتدي

ومثلما يدخل الثبيتي في حوار مع كاهن الحي المنتظر، يدخل الدميني في حوار مع شاعره الجاهلي. القاسم المشترك هو الإرث الصحراوي الجاهلي والرؤية المتفردة القادرة على استبطان الواقع المأساوي والبحث عن مخرج. لكن فرقاً يتبقى في أن طرفة ليس منقذا منتظراً وإنما شريك قديم في المعاناة ولربما استطاع سليله المعاصر أن ينجز ما لم يتمكن السلف الجاهلي من إنجازه:

يا ابن العبدألق إلي أدوية البعير فإنني
سأنسق الأورام.
أستل الجراح من التفرد والزهادة.
وأضم هودج خولة القاسي، أزين وحشة الممشى
بعقد
أو قلادة[1]

المعاناة المشتركة هي ما تشير إليه الأورام أو ما يشير إليه الشاعر بالجرب حين يشير إلى «الجرب الجديد» ويتضح أن ذلك الجرب هو الغربة القائمة بين الشاعر ووطنه، الغربة التي عاشها الشاعر المعاصر واستطاع أن يجتازها بفيض الحب الذي يربطه بوطنه، وها هو يدعو صنوه القديم لاجتياز المسافة على النحو نفسه:

أقدم فذا وطني،
وذي الصحراء أجمع طيرها في القلب

---

(١) رياح المواقع (د.م: المؤلف: ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م).

التحف السماء وأشرب الأيام

تفردني

فأعشقها

وتلمسني

فأقربها

وتنحسر العداوة.

غير أن الشاعرين القديم والحديث إن تمكنا من اجتياز المسافة فإن إلى جانبهما من قد لا يتمكن من ذلك:

في الشارع الخلفي واجهت البعير يشم «عرفجة» تيبس طلعها

ويدور في الطرقات ملتهماً بقايا الناس، والأطفال،

يا جمل العشيرة

هل غربة نفقت؟

هل طلعة نبتت؟

أم جئت تبحث في تراث الناس عن جدث

وتحفر في الطريق ملاذة للروح

البعير ضائع في مدينة لم يعد له فيها مكان، كما هي النبتة الصحراوية (العرفجة) التي تعاني هي الأخرى، كما يشير تيبسها في يباب الشارع، فكلاهما مغترب يلتهمه الضياع مثلما يلتهم البعير مخلفات المدينة (بقايا الناس والأطفال) وكان الأولى أن يلتهم العرفجة المتيبسة إذ تمثل مصدراً طبيعياً لطعامه لو كان كلاهما في المكان الطبيعي. إنها غربة تذكر بالعصافير التي تسأل عن الطفل خالد في قصيدة عبدالله الصيخان المشار إليها مسبقاً والبلابل التي يشير إليها الثبيتي في قصيدة «هوازن فاتحة القلب»:

يا أيها الشجر الذي طال احتقان جذوره

بالقيظ واحترقت بلابله على الأسلاك

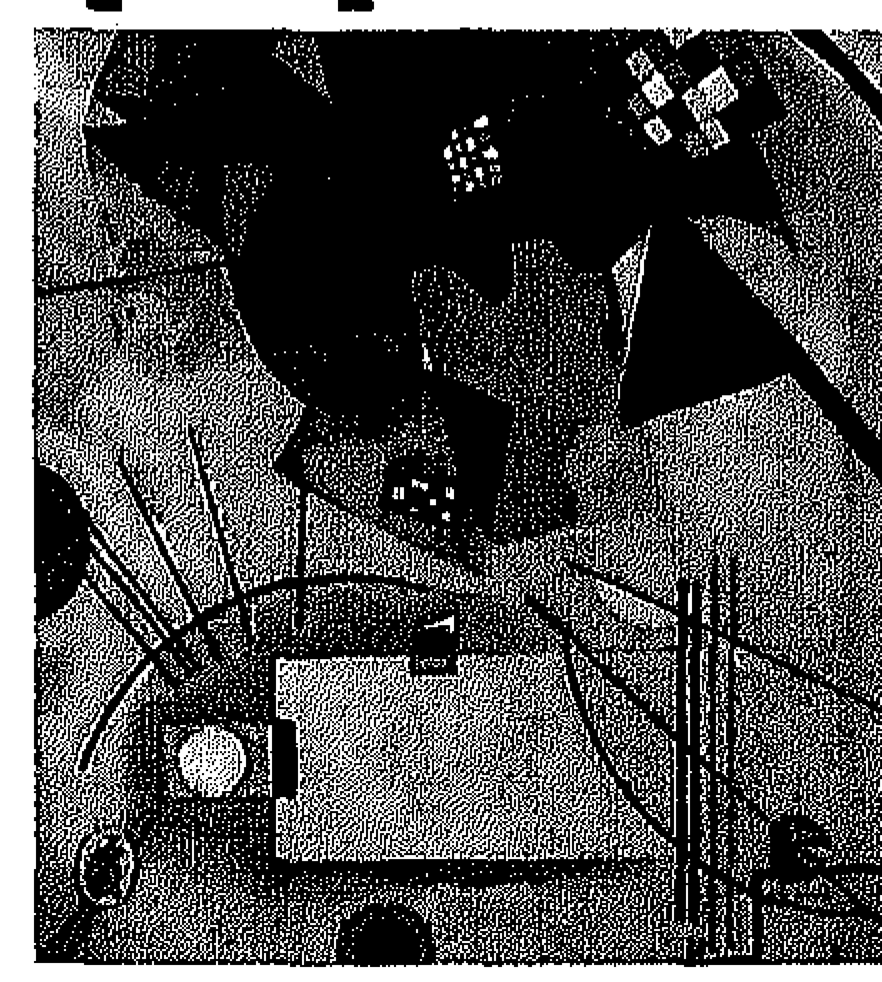
فانقطع الغناء

لدى الدميني، كما لدى الصيخان والثبيتي، تشكل التجربة الشخصية للشاعر، أو سيرته الذاتية، محوراً رئيساً من محاور الرؤية الشعرية

وصياغاتها المختلفة. فطرفة ليس سوى تجلٍّ للشاعر، كما أن البعير والعرفجة امتدادان رمزيان لغربته هو القادمٍ من مرتفعات الباحة في الغرب إلى سهول، أو خبت، الساحل الشرقي للجزيرة العربية. وبالطبع فقد كان الانتقال من حياة الريف والقرى بما يكتنفها من هدوء وطمأنينة إلى صخب المدينة وصراعات الحياة فيها مما كان على الشاعر، مثل غيره، أن يخوضه. لكن الشاعر وهو يواجه واقعه واحتمالات الضياع، بما يتضمنه ذلك من ضياع للهوية وتنكر الآخرين، كما حدث من قبل لطرفة، يجد ملجئه باستعادة تلك الرموز التي تؤكد الهوية من ناحية وترفع من قدرته على مقاومة التهديد.

يندرج في سياق الضياع المحتمل اقتباس الشاعر نصوصاً من الشعر العامي المحلي، لا سيما أنها نصوص تستعيد تفاصيل المكان البعيد مثلما تستعيد تفاصيل العشق الريفي الذي غناه الشاعر القديم. ومن المهم هنا أن الاقتباس يأتي في شكل تضفير للنص بنص آخر:

في الشارع الخلفي
كان المدى خلفي
والوجه في الحائط
(يا الله على الممشى
بكره نصوب الخبت
والبحر ذا حائط)
غرست على صدري
بقميصها الصدري
وشماً لريح البحر
وغدائر الليمون
حبيبتي أمون
(وجهك من الكادي
ذا في الصدر يطرون
يا قلب وقف بي
ما اقدر على المندار



والله ما لي شف

في كادي الديره

ما دام هذي الكف

ما لمست أمون)

هذا التظفير أو التعالق مع النصوص المستمدة من عمق الموروث الشعبي المحلي يستمر في قصائد أخرى منها قصيدة بعنوان «قصيدة حب» من مجموعة رياح المواقع نفسها يخاطب فيها الشاعر معشوقة تحمل ملامح الوطن نفسه. من تلك الملامح ما يستدعيه الشاعر في صورة تعيدنا إلى صورة القوافل التي تتمحور حولها قصيدة الثبيتي «تغريبة القوافل والمطر»:

شهوة الموت أشرقت ألوانها من وهج الفانوس ... تصفو ... تتألق

تذرع الصحراء بحثاً عن قوافلنا القديمة.

تتمادى من خلال الريح .. تعلو تارة، تطفو كقنديل معلق

أسمع الحادي على ناقته الأولى يغني

«لو كان يعطوني من أعلى قوب لا سيل

ويكيلون الذهب كيل

ما طاب جرح في الكبد يغري بديره»[1]

إنه التحام حميم بالوطن يأتي على محاور عدة ومستويات متفاوتة، لكنه لا يبعد الشاعر عن الواقع الذي يعيش. فهو يعلم أن الصحراء والريف ليستا سيدتي الموقف وأن من الضروري ألا ينشغل بهما. فالمدينة، كما أشرت قبل قليل تمثل حضوراً مهماً لدى الدميني، وهذا الحضور ليس دائماً هو الحضور/ الغياب، أو الحضور الذي يستحضر الغياب، كما في قصيدة «الخبت» حيث تمارس القصيدة نفي المدينة بهجاء ما حملته من اغتراب.

في قصيدة موغلة في التمدن مثل «تدوينات "أم" في أسبوع المرور» يكشف الشاعر عن قدرته على تخفيف لغة الصحراء وحنينها الرومانسي

(١) في هامش النص يقول الدميني إن المقطع يعني: لو أعطيت ذهباً يملأ من بين المنطقتين (قوب) و (سيل) لما شفي جرحي الذي ينزف في الفجر.

انشغالاً بهموم المدن. فالأم التي توصي ابنها بأن يقود سيارته على نحو يحفظ حياته وحياة غيره أم غير معنية بالجبال والريف مثلما هي معنية بالأرصفة وكيفية قيادة الشبان سياراتهم و «الدركسون». لكن الأم نفسها لم تستطع على الرغم من كل ذلك الانشغال بالمدينة ومتاعبها أن تنسى أن تستمد الصور المقابلة لمساوئ المدن (الأعاصير) والنقيضة لها في الوقت نفسه (الرمل والنخيل) من خارج تلك المدن:

لا تكن مزعجاً كالأعاصير

أو قاسياً ككلاب المدينة

كن هادئاً ممسكاً «بالدركسون» من وسطه

رابطاً كل أحزمة الخوف

منتبهاً للمرور

و «محتزماً» بالوعود الجميلة،

بالرمل أخضر،

والدرب أوسع

والأرض ملأى بزهر النخيل[1]

الجميل هنا هو الخروج من الربط إلى الاحتزام، الخروج الذي أرادنا الشاعر أن نلاحظه من خلال المزدوجتين حول «محتزماً». فالاحتزام هو ما يعيدنا إلى الصورة الختامية للمقطع، للرمل الأخضر والدرب الواسع والأرض الملأى بزهر النخيل. الاحتزام مفردة تحمل إيحاءات الأحزمة القروية، ما يربط به أهل القرى أجسادهم للعمل أو للتجمل، والاحتزام أيضاً هو التكاتف الذي يعرفه بدو الصحراء وأهالي القرى، ومن هنا فهو أقرب إلى الوعود الجميلة منه إلى السيارة وأربطة السلامة فيها.

لكن السيارة وعالم المدينة ما يلبثا أن يكرسا حضورهما في عالم الدميني مع تقادم التجربة، ومع أن ذلك لا يؤدي إلى غياب الأجواء المقابلة تماماً، بل إنها تظل حاضرة وبقوة، فإن عدداً كبيراً من قصائد المجموعة التي صدرت بعد رياح المواقع بما يزيد على العشرة أعوام بعنوان بأجنحتها تدق أجراس النافذة (١٩٩٩) تؤصل لتجربة شعرية مختلفة لدى الشاعر.

---

(١) رياح المواقع (مرجع سابق).

هنا لا يتكثف الحضور المدني في القصيدة فحسب ولكن الشاعر يحاول أيضاً الخروج إلى الشكل النثري في بعض قصائده. من تلك قصيدة بعنوان «عولمة» تبرز تناقضات الرغبة الفردية بين مظهر الاهتمام بالقراءة والاستسلام السري لمتعة المشاهد المثيرة في التلفزيون:

بهدوء كانت الفاكهة تضحك على المائدة،

ودخان «المعسل» يخلع ملابسه الداخلية،

والحروف تلمع في ظهيرة تلك الكتب التي

أحياناً أقذف ببعضها تحت طاولة الطعام

وتضع صغيرتي القليل في سريرها

وأحياناً - وبجانب مخدتي - ينام الكثير من مؤلفيها[1]

حين يذهب الشاعر إلى ممارسة متعته السرية بملء عينيه «براقصات الساتلايت» وقد ترك مؤلفيه في «دواليب مكيفة/ وشبابيك لامعة بمفاتيح ذهبية» كان قد أعدها لهم يكتشف، في النهاية، أن أولئك لا يقلون عنه رغبة في المتعة التي انصرف إليها عنهم. الفرق هو أنه كان أكثر خجلاً من أصحاب المعرفة الأجلاء:

حين رأوني

لم يضعوا على وجوههم عباءة الخجل

ولا وردة المسرة

فقط ... استمروا

يدخنون المعسل

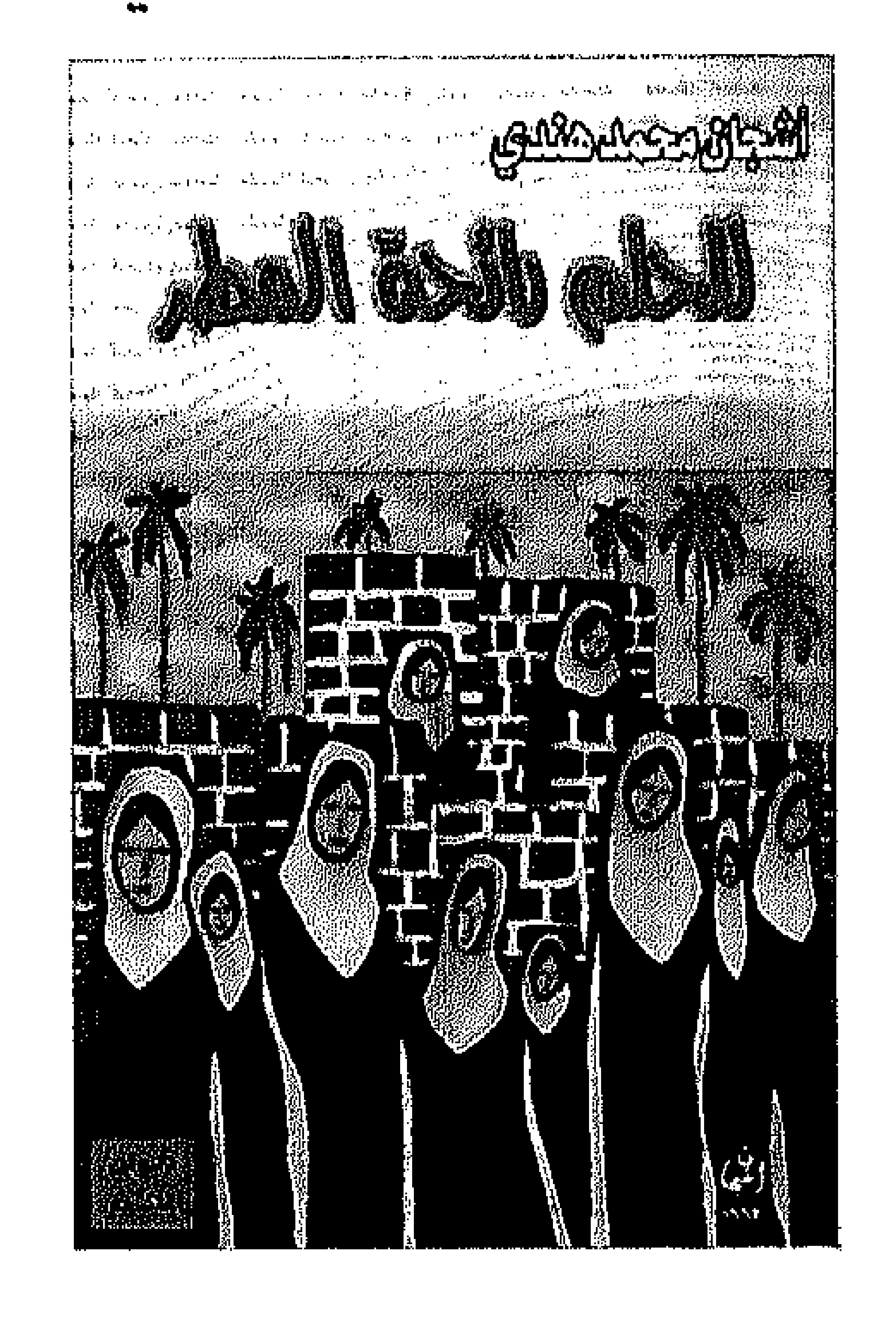
ويداعبون أصابع الفاكهة

ويتأملون نفس الشاشة!

بقصيدة كهذه يبتعد الدميني كثيراً عن عالم الخبت والبدو والقوافل، وإن ظل في قصائد أخرى كتبت في الفترة نفسها قريباً من ذلك العالم الأثير لديه. هنا، في المجموعة المتأخرة، نجده راغباً في معانقة خطاب شعري مغاير أخذ يملأ المكان حوله، خطاب جيل أصغر قليلاً وسيلته إلى

(١) بأجنحتها تدق أجراس النافذة (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩).

الشعرية قصيدة النثر، وفسحته المدينة بفضائها المليء بالكآبة والبهجة معاً. غير أن الدميني في نقلته هذه لم يختلف كثيراً عن رفاق جيله مثل الصيخان والثبيتي ومحمد جبر الحربي ممن تناولت في هذا الفصل وممن لم أتناول. فالمدينة وإشكالات الحضارة لم تكن غائبة تماماً عن شعر أولئك جميعاً، لكنها لم تشكل الخطاب الشعري الأبرز لديهم، فظلوا أقرب إلى القرى والصحاري يحتمون بها استبقاء على هوية إنسانية وثقافية رأوا في المدينة ما يهددها. ولم تكن الأجواء الصحراوية أو البداوة أو الريف وحدها هي درعهم الواقي فحسب، وإنما كان هناك أيضاً الشعر الغنائي والقصيدة الملتزمة بإيقاعات الشعر العربي المعروفة على الرغم من خروج البعض أحياناً وبتردد إلى مجاهل الشكل النثري.



٤. أشجان هندي[1]

الجمع بين الشعريتين، شعرية التفعيلة وشعرية النثر، هو ما نجده أيضاً لدى أشجان الهندي، الشاعرة الأحدث سناً وتجربة والتي لفتت الانتباه كثيراً منذ أواسط التسعينات وإن عادت بداياتها إلى أواسط الثمانينات. ففي مجموعتيها الأوليين حروب الأهلة (١٩٩٧) و للحلم رائحة المطر (١٩٩٨) تقدم أشجان رؤية شعرية ذات طابع غنائي يمتزج فيها البعد الإنساني العام بالبعد العاطفي الخاص، رؤية تتجمع في بؤرة الإشكالية الأنثوية، إشكالية المرأة على المستويين العاطفي والاجتماعي. لكنها في مجموعة ثالثة بعنوان مطر بنكهة الليمون (٢٠٠٧) تنحاز إلى النثرية في مجموعة من القصائد التي

---

(١) أشجان الهندي من مواليد مدينة جدة عام ١٩٦٨، حاصلة على البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من جامعة الملك عبدالعزيز بجدة والماجستير من جامعة الملك سعود بالرياض، والدكتوراه من جامعة لندن في الأدب العربي الحديث. عضو هيئة تدريس في جامعة الملك عبدالعزيز. لها إلى جانب مجموعاتها الشعرية كتاب بعنوان: «توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر» (رسالة ماجستير؛ الرياض: النادي الأدبي بالرياض، ١٩٩٤) إلى جانب رسالة دكتوراه محفوظة حول شعر المرأة في الخليج والجزيرة العربية.

تحكي تجربة مغايرة لما كانت تتناوله في قصائدها الأولى لكن ضمن إطار من الهموم والاحتمالات لا يبتعد كثيراً عما تطرحه المجموعتان الأخريان.

في الملاحظات التالية وقفتان، الأولى عند تجربتها الأولى في الشعر الغنائي الملتزم التفعيلة، والثانية عند قصيدة النثر التي سعت من خلالها إلى استكشاف آفاق شعرية مختلفة. في قصائد التفعيلة نكتشف قدرة فريدة لدى الشاعرة على إقامة جسور نصية مدهشة مع الشعر العربي القديم في عصوره المختلفة، الجاهلي والعباسي والأندلسي، من خلال استرجاعات تراثية تبين عن لون من التناص المقصود وغير المقصود أحياناً، لكنه تناص يثري القصائد بدلالات واحتمالات مترامية الأطراف. من القصائد التي تسترعي الانتباه هنا القصيدة التي تحمل عنوان المجموعة الأولى: «للحلم رائحة المطر»، وكذلك قصائد مثل «جادك الجدب» و «الصواع» و «أناشيد لخيمة عبلة». بل إن تقنية التناص المتعمد، أو ما أسميته في مكان آخر «تضفير» القصيدة، يمتد ليشمل الموروث الشعبي، كما في قصيدة «دانة»[1].

في هذه القصائد وغيرها نجد مزيجاً من الحزن والغضب لما تلقاه الأنثى أمام قسوة مجتمع أبوي يكرس حرمانها من مشاعر بسيطة وأساسية، من تحقيق تفردها وحرية قرارها، ويحيط العشق والعشاق بأسوار المنع والتقييد. غير أن الشاعرة وهي تترافع عن حقوق الأنثى واختياراتها تجد أن الرجل، على الرغم من وقوعه ضحية أحياناً، فإنه يطل كثيراً من الجانب الآخر، الجانب الذي يشترك في إثم الاضطهاد بتخليه عن أنثاه. في «جادك الجدب» تتحول العبارة الأندلسية الشهيرة في سخرية أليمة ليحل الجدب محل الغيث لأن زمان الوصل ولى. والوصل الذي تخاطبه القصيدة هو البديل لحبيب جاد به زمان الوصل لكنه توقف في منتصف المسافة. وسنلاحظ كيف تحتدم المفردات والعبارات بحسية عالية منذ مفتتح القصيدة:

(١) نشرت هذه الدراسة ضمن كتاب أبواب القصيدة: قراءات باتجاه الشعر (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥).

رقصت دماؤك في عروقي

وتزاحمت أمواج كفك

بين بستاني

ففاضت من تزاحمها

بروقي (...) [1]

غير أن هذه الرغبة المحتدمة لا تغير من الأمر شيئاً، فالمخاطب، زمان الوصل أو الحبيب، يظل كما هو جامداً لا حراك فيه:

وأنتَ

أنتَ

أما تحرضك الورودُ على الورودِ

ويصل التناص مع الأندلس ذروته حين يتماهى الحبيب مع ملوك الطوائف: «ملكاً أضعت؟/ أم احتمال تملك الريح العصية (...)».

في «أناشيد لخيمة عبلة» تستعاد معشوقة عنترة بن شداد أنموذجاً آخر للمرأة لتي تركت ورودها تذبل دونما وارد يردها، المرأة التي نراها في قصائد أخرى تواجه قسوة الظروف من حولها حتى أتاها البلى فذهبت، مثلما ذهبت نساء آخريات عرفناهن من قصائد الشعر الجاهلي، كخولة («لما يزل وشم خولة في أنملات الثرى»). غير أن انمحاء الدار والوشم لا يعني انمحاء الذكرى:

قاحلة الجيدِ

مازلت رغم البلى قبلة للمزيدِ

من الشوق والتوق

فكيف إذا أمطرتك الشفاه أغالب ثغري أن يفعلا؟

ثم تصل القصيدة ذروة عمودية في تصوير مأساة عبلة إذ تنتقل الشاعرة في خطابها إلى الطلل على الطريقة الجاهلية:

هــلا طلل راقصتـه الحتــوف　وصـفـق فـي جـانـبـيـه البـلا

على الطعن حين تموج السيوف　نسـائـل «عبـلاك» أن تقبـلا

ونـذكـرها «شـفـة» لا تُمتِّـع　في وردهـا قبـلـنـا نـاهـلا

---

(١) للحلم رائحة المطر (دمشق: دار المدى، ١٩٩٨).

أما القصيدة التي تختصر الكثير مما في قصائد أشجان فهي «للحلم رائحة المطر». تفاتحنا القصيدة بإشكالية الشاعرة، إشكالية الفنان حيث كان إذ يحتدم وعيه ويتقيد نطقه، وهي إذ تفاتحنا بهذه الإشكالية تستثير قصيدة تضع طرب الشاعر/الفنان في بؤرة الوعي لدى القارئ لكن مع نقلة لم تكن في خلد الشاعر السابق، فكأن القصيدة بتظافرها مع القصيدة السابقة تعيد كتابتها:

قطّعت غابات الحصار، وما انتهى حلمي القديم،

ولا صحت عيناي إلا كي تضم الغيم، تفرشه على شرفاتها،

وتروح تمطره على جدب النيام.

«يا جارة الوادي طربت»

وعادني في الليل سرب من حمام

متظاهراً بالصمت عاد، فهل أطارحه الكلام؟

السؤال الصعب حول مطارحة الكلامِ حماماً طالما تعودناه نجياً للشعراء منذ أبي فراس الحمداني وامتداداً إلى أحمد شوقي، هذا السؤال الصعب يصطدم بالأغلال إذ تستبيح غلالة المرأة في علاقة جناسية تفجر مرارة المفارقة:

يا جارة الأحلام تمطر في يدي لغة من الأغلال،

والمطر استباح غلالتي،

والريح كل الريح تنفث وقتها في معصم خاوٍ

على كف يعفره الجليد

إنها الكف نفسها التي كشفتها الشاعرة في بقايا عبلة، كف الأنثى إذ تواجه مأزق الوعي المكمم، المأزق الذي ترسمه الشاعرة على المستوى العام، مستوى التعليم، في قصيدة أخرى بعنوان «الفصل». هنا يختصر التاريخ في حرفين: «تاء وباء/ تاريخنا تاء، وباء». هذان الحرفان قد يصنعان كلمتين، إما «تُبْ» بضم التاء وتسكين الباء، فعل الأمر من التوبة، أو «تبّ» بفتح التاء وتشديد الباء، فعل الماضي الذي يعنى الخسران (كما في الآية الكريمة «تبت يدا أبي لهب وتب»). الانثيالات الدلالية للحرفين تحكم الفصل طلاباً، أو من تسميهم «شلة» الفصل، وعريفاً أي

قائد الفصل، فالفصل مكان تغتال فيه الطفولة من خلال الدروس التي تقحم على وعي الأطفال، من ناحية، ومن خلال التسلط الذي يمارسه أكبر الأطفال/التلاميد وقد نُصّب حاكماً في غياب المدرس، من ناحية أخرى. الفصل ليس مكاناً للنمو بل لاغتيال النمو سواء بالمعلومة المقحمة أو بالخيزران المعاقبة:

من دس لي التاريخ في الكراس؟
وهوى على «الماصات» بالألوان يكتب،
كان لي فصل يضيق إذا اتسعت، ولم يكن لي أن أضيق،
وهم هي الأرض التي إن جاع طفل فوق ثدييها
استحالت غابة من خيزران

في قصيدة «الفصل» تدخل أشجان هندي أفقاً شعرياً مغايراً للأفق المكتنز بالتراث وبالمعاناة الأنثوية. هنا تنتقل الرؤية الشعرية إلى فضاء اليومي والعام وتفاصيل الحياة التي ظلت في تاريخ الشعر أقرب إلى الهامشي. وهي بقصيدة كهذه، على قدمها النسبي (عام ١٩٨٧) إنما تذكر بقدرتها على الدخول في المعترك المختلف من خلال قصيدة قريبة من النثر حملتها مجموعتها الأخيرة مطر بنكهة الليمون[1].

نعم هي قصائد قريبة من النثر، لأنها تشاطر قصيدة النثر احتفائها باليومي والمهمش، كما بالتفاصيل، لكنها لا تشاطرها الازورار عن الإيقاع التفعيلي، ففي القصائد تواصل صاحبة المجموعتين المفعلتين حضورها الموزون إلى حد يصعب تجاهله، لكنها إذ تفعل ذلك تؤكد أن الإيقاع الذي حمل صنوف الرؤى في قصائد أخرى قادر على حمل الأفق الشعري المغاير. بل إن الصلة بين قصائد المجموعة الأخيرة وما سبقها ليست مقتصرة على الإيقاع، وإنما تتعداه إلى بعض الصور والمجازات التي ألفنا، وإن كان حضورها ضئيلاً وشديد الخفوت. يحدث ذلك في قصيدة بعنوان «تفاصيل» تبدأ كما لو كانت من إحدى المجموعتين السابقتين، لكنها ما تلبث حتى تميل باتجاه المختلف:

---

(١) كتبت قصائد المجموعة، أو معظمها، أثناء إقامة الشاعرة في لندن لتحضير الدكتوراه في السنوات القليلة الماضية.

رحيل
سنسْميه: خوف القوافل
من لهفة الرمل
للمطر المنتظر
تسميه:
طفلين راعهما وجه فصل تدلى،
من الحائط المدرسي (...) (١)

ثم تمضي القصيدة في جدل التسميات والصفات التي يمكن بها رسم واقع تراه المرأة مراً وتطلب إلى الرجل أن ينظر إليه كما هو:

غادر الآن
دعنا نسمّي الرحيلَ رحيلا
أغلق البابَ خلفك
لن أقول كما قلت بالأمس:
واريه
أو دعه
بين ذراعيك يبكي .. قليلا

خطاب شعري مختلف بمعجم ورؤية مغايرة. نجد لذلك مثالاً أوضح في قصيدة بعنوان «تحرر» تصف دخول الشاعرة منزلها وضيقها بملابسها وحرصها من ثم على التحرر من كل ذلك. إنها تفاصيل موقعة لكنها تحمل روح النثر بعفويته وتسلسل مفرداته:

هذا المساء
دخلت البيت مسرعة
على رعشة بابه
علقت برد المفتاح
من قبضة كفي
حررت عنق المظلة

(١) مطر بنكهة الليمون (الرياض: النادي الأدبي، ٢٠٠٧).

تستمر بعد ذلك عملية التحرر مما علق بالجسد من آثار الشارع وضرورات الحياة العامة، حتى نصل إلى غرفة النوم حيث تتكثف الشعرية في مفاجأة النهاية، فعملية التحرر من الملابس تنتهي ببقاء الروح حرة من كل متعلقات العالم، كأن عملية التحرر صعود صوفي باتجاه النرفانا: «ودخلتها/ مسرعة/ خاوية/ إلا من روح/ تحررت من ملاحقة الجسد».

هذه الشعرية المختلفة موضوعاً ولغة تصل إحدى ذرواتها، في مجموعة أشجان الأخيرة، في قصيدة بعنوان «فوضى» تفتتحها الشاعرة بقولها إنها ليست ضد النظام ولكنها ضد الذين يعبدون النظام في حياتهم اليومية، أولئك الذين يرتبون أشياءهم وسلوكهم بعناية تصل حد الخوف من الفوضى والمرض، فيخافون حتى من النسائم ومن السلالم:

النسائم

إن دخلت جوف محرابهم

عطروها

والسلالم تقرئهم سخطها

كلما لحست كفهم

مسحوها

إلى آخر القائمة التي تنتهي بالشاعرة نفسها وعلاقتها بالحرف، الشيء الوحيد الذي تحافظ فيه على النظام، فهي لا ترسله إلا وقد نظف وهيئ. هنا نطالع أزمة الكتابة في تخلقها وفي استقبالها لدى الآخرين ثم في عودتها إلى المصدر، أزمة الأغلال التي تتصدر قصيدة «للحلم رائحة المطر» في مجموعة سابقة. لكن الصورة هنا مختلفة بتوسلها اليومي والبسيط، فالكاتبة أم تبعث بطفلها إلى الخارج:

إن أردت الكلام

أغسل الحرف بالسدر سبعاً

وسبعاً أوضئه

أنشفه بسواد المداد

أرش النقاط على وجهه

ثم ألبسه معطف الحركات

أبخره بعظام القواميس

أرقيه بالشد والمد

أنضده

ثم أطلقه في دروب التعابير

لكن الحرف ما يلبث حتى يعود حزيناً ملطخاً بالتفاسير ومقيداً بالشروح، وهو إذ يشكو من أصابه فإنه يجد أماً تكفكف دمعه وتعده بالانتقام له ممن أساءوا، لنكتشف بسرعة أن الأم نفسها إحدى مشكلات الحرف، بل مشكلته الكبرى:

ينام

ولكنه إذ ينام

يراني أنظف من دمه قلمي

وأرتب كل الكلام الذي

لا يجيد النظام.

هذه النقد الذاتي الذي تمارسه الشاعرة على نفسها جزء من وعي حداثي مرهف، والقارئ بدوره مطالب هنا أن يدرك أن الوعي الذي يصدر عنه النقد الذاتي وراءه وعي آخر، وعي بأن الشاعرة مأزومة، ككل ممارس للإبداع، بمسؤولية الكتابة، وإن كانت القصيدة هنا تبرز المبدع بوصفه ممارساً للعنف، فإن حقيقة الأمر هي أن العنف ليس دائماً سيد الموقف وإنما القصيدة تؤزم واقعاً يعرفه كل المبدعين، فإن كان هناك نظام يفرض نفسه، فإن ثمة فوضى تفتح نوافذها أحياناً، كما قالت لنا الشاعرة نفسها قبل قليل.

إن أشجان هندي بمجموعتها الأخيرة أقرب إلى الشعراء الذين يناقشهم الفصل التالي، حيث نتوقف أمام قصيدة النثر، وسنجد لدى شعراء تلك القصيدة الكثير مما تنشغل به أشجان إذ تدخل مغامرة القصيدة الأكثر حداثة والأقرب إلى المدن وهموم الحياة اليومية.

الفصل الثالث

قصيدة النثر: الطريق الآخر إلى الشعر:

فوزية أبو خالد، محمد الدميني، إبراهيم الحسين، أحمد الملا

إبان التسعينات من القرن الماضي تطور المشهد الشعري المحلي باتجاه الكتابة النثرية على أساس نظري لم يتبلور بشكل واضح لكن من الممكن استشفافه من التجارب الشعرية المتكاثرة ومن بعض الكتابات المتصلة بالموضوع، لا سيما تلك التي قامت على أساس أن النثر ليس مقابلاً للشعر، ناهيك عن أن يكون النقيض له، فيكون النثر على هذا الأساس مقابلاً للنظم ويكون النثر والنظم أسلوبين مختلفين للوصول إلى الشعر، أو الحالة الشعرية. فالشعر بهذا المعنى غاية تصبو إليها الكتابة سواء كانت منظومة أم منثورة.

تبلور ذلك حين ظهر ما عرف بقصيدة النثر، أو بالأحرى حين انتشر الشكل وكاد يصبح الشكل الشعري الرئيس لدى بعض أفراد النخبة المثقفة من الشعراء والقراء. فقصيدة النثر التي كتبها شعراء من جيل الخمسينيات سبق الحديث عنهم، مثل ناصر أبو حيمد ومحمد العامر الرميح، ما لبثت أن توارت بعد ظهورها المبكر، لتعود من جديد بشروط مختلفة وبحضور أكثر انتشاراً. هذا على الرغم من المعارضة الشديدة التي لقيتها وما تزال تلقاها والتي من دلالاتها الإشارة إليها هنا بوصفها «ما عرف بقصيدة النثر». فاسم النوع كان وما يزال محل احتجاج لدى كثير ممن عرفوا الشعر موزوناً مقفى، بل وحتى من تسامحوا تجاه شعر التفعيلة، أو الشعر الحر، ووجدوا أن قصيدة النثر تماثل تمادياً في اختراق المألوف واجتراح ما ينبو على الذائقة الشعرية الراسخة والديباجة التقليدية للقصيدة العربية.

غير أن الاعتراض على النوع الجديد نسبياً لم يحل دون انتشاره بل وسيطرته لدى عدد لا بأس به من الشعراء ابتداءً من ثمانينات القرن العشرين، فما زال بعضهم ينتج القصيدة النثرية ويعد في الوقت نفسه من أهم الشعراء السعوديين. ولم تكن الظاهرة معزولة بطبيعة الحال، بل إن قصيدة النثر هي ما عرفته أيضاً منطقة الخليج وفي البحرين تحديداً

في فترة سبقت انتشارها – في المرحلة الراهنة – في المملكة بسنوات، إلى جانب كون تلك القصيدة محل احتفاء في الشعر العربي الحديث منذ بدايات مرحلة التحديث التي أفرزت قصيدة التفعيلة. فحين نتذكر أن رواد كتابة تلك القصيدة، أو الذين ترسخ معهم حضورها في المشهد الشعري العربي، لم يكن يفصلهم فاصل زمني كبير عن رواد قصيدة التفعيلة، أي حين نشير إلى شعراء عرفوا بقصيدة النثر مثل محمد الماغوط وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وسعدي يوسف، فسندرك أن تلك القصيدة لم تكن طارئة على الشعر العربي الحديث كما يظن البعض.

الشعراء في المملكة ودول الخليج كانوا على اتصال طبيعي بالشعراء العرب الذين تبنوا ذلك الشكل والذين تطورت تجربتهم وترسخت على مدى يزيد على الأربعة عقود. نجد ذلك الاتصال بيناً في القواسم المشتركة التي تجمع تجارب الشعراء العرب إلى تجارب نظرائهم في السعودية ومنطقة الخليج مثل: قاسم حداد وعلي الشرقاوي في البحرين وظبية خميس ونجوم الغانم في الإمارات وسعدية مفرح في الكويت، إلى جانب شعراء من المملكة مثل: فوزية أبو خالد وأحمد الملا ومحمد الدميني وعلي العمري ومحمد عبيد الحربي وعلي با فقيه وسعد الهمزاني وحمد الفقيه وإبراهيم الحسين وغسان الخنيزي وهدى الدغفق وأحمد كتوعة وأحمد الواصل وهاشم الجحدلي. والقواسم المشار إليها قواسم تتجاوز السمات الشكلية إلى الهموم الموضوعية أو القضايا المتناولة. ذلك أن قصيدة النثر ليست، كما يلح اسمها، مجرد مجموعة من السمات الشكلية التي تتمحور حول النثرية، وإنما هي، في صورتها الجادة نص شعري يتقاطع مع التطورات الحضارية وتأثيرها على الإنسان من خلال رؤية الشاعر المرهفة وقدرته على رصد تلك التطورات وتأثيرها كما تتمثل أو تنعكس في تفاصيل الحياة اليومية وفي ما هو مهمش وعرضي من جوانب الحياة ووجوه التفاعل معها.

السمات الموضوعية المشار إليها ليست ميسماً ثابتاً لذلك الشكل الإبداعي سواء في التسعينيات حين انتشر ذلك الشكل أو في الفترات السابقة التي تعد إرهاصات لما آلت إليه القصيدة. فقد رأينا في تجارب ناصر أبو حيمد ومحمد العامر الرميح توظيفاً للشكل النثري يختلف عما

نجد في شعرِ الثمانينات والتسعينيات. بل إن الاختلاف يشمل السمات الشكلية أيضاً. ينسحب ذلك، وإن بشكل محدود، على تجربة فوزية أبو خالد التي كانت سباقة إلى نشر أول مجموعة كاملة من القصائد النثرية على مستوى المملكة حين ظهرت مجموعتها إلى متى يختطفونك ليلة العرس في بيروت عام ١٩٧٣. فليس في تلك التجارب الريادية الكثير مما يجمعها بما تطور في التسعينيات عدا التخلي عن الوزن والديباجة التقليدية للقصيدة العربية.

ما حدث في الثمانينيات كان طفرةٍ شعرية بكل المعايير حملت اللغة والرؤية إلى آفاق غير مسبوقة محلياً سواء كان ذلك من حيث جدة القضايا المتناولة، ولعل في طليعتها هيمنة الحياة المدنية بتفاصيلها ووجوهها المختلفة، أو من حيث السمات الشكلية التي كان منها: الاعتماد على التكثيف المجازي والتراكيب اللغوية غير المألوفة، إضافة إلى اعتماد معجم شعري مستمد في بعض عناصره من العادي والمهمش أو ما يعد غير «شعري» بالمقاييس التقليدية، ومستمد في جانب آخر من المعجم الصوفي بما يزخر به من إيحاءات وبعد عن التكرار.

ولعل من نافلة القول أن نضيف هنا أن تطور قصيدة النثر كان إيذاناً واضحاً بانفتاح الحياة الثقافية والأدبية بشكل عام على الحياة الثقافية في العالم وفي الوطن العربي بشكل خاص وزوال كثير من الحجب والقيود والمخاوف التي كانت تحد من قدرة الشاعر على الانفتاح على التجارب المختلفة والتفاعل معها. فمع شعراء قصيدة النثر بات من المألوف أن يجد القارئ إشارات إلى بودلير ورامبو ولوركا إلى جانب الموسيقى الصينية والكاتب المكسيكي والشاعر الإيطالي، مثلما يجد صلات واضحة ومعلنة بأدونيس ودرويشٍ وأنسي الحاج. وإذا كانت مثل هذه الإحالات والصلات غير جديدة تماماً فإن ما تطور هو كثافة العلاقة واتساعها وتعمق الاهتمام والتداخل.

على أن هذا الانفتاح، كما أرجو أن يتضح من بعض النصوص الواردة هنا لم يؤد إلى تواري الصوت الخاص ليس بالشاعر وحده وإنما بالثقافة والانتماء البيئي ككل. فمفردة الصحراء تتكرر بشكل مثير للاهتمام وجدير بالدراسة، وكذلك هي النخلة والفلاح والطين وشوارع المدن

النامية بمشكلاتها التي تمزج المدني بالقروي. كل ذلك يأتي في قالب شعري كان لاختياره ثمن دون شك على مستوى التواصل الجماهيري الذي أدى ضعفه إلى نخبوية هذا الشعر الجديد، مثلما كان له نتائج إيجابية على مستوى العطاء بعدم الانقياد للخطابية العالية ومداعبة العواطف الشعبية.

هذا هو ما تسعى الملاحظات التالية إلى إبرازه أو الإيحاء به من خلال الوقوف على بعض التجارب الرئيسة التي أفرزتها التجربة النثرية في الشعر السعودي على مدى العقدين ونصف الماضيين، وهو عرض لا يتغيا الإحاطة بكل ولا حتى بأهم التجارب الشعرية في هذا المضمار، فالهدف هو التعريف بتلك التجربة في بعض نماذجها المهمة وفي بعض خطوطها العامة.

١. فوزية أبو خالد[1]



أصدرت فوزية أبو خالد أربعاً من المجموعات الشعرية التي تتسم جميعاً بالانحياز للنثرية، وكما وردت الإشارة كانت تجربتها رائدة على المستوى الزمني محلياً. ومما يلفت النظر أن فوزية استمرت تكتب الشعر على هذا الأساس المتباعد عن الإيقاع الخليلي المعروف، على تفاوت في نوع الإنتاج ومستواه بين مجموعتها الأولى إلى متى يختطفونك ليلة العرس (١٩٧٣) ومجموعتها الأخيرة شجن الجماد (٢٠٠٦). فالثلاثة عقود التي تفصل ما بين المجموعتين كان لابد لها أن تترك أثراً بارزاً على التجربة سواء من الناحية التقنية في الكتابة أو من ناحية القضايا المطروحة في النصوص. على المستوى التقني تتضح المسافة في ابتعاد الشاعرة عن الخطاب المباشر، أو الخطابية العالية النبرة نسبياً، التي تكاد تتسيد في

(١) فوزية أبو خالد من مواليد الرياض عام ١٩٥٧، تمارس بالإضافة إلى كتابة الشعر، كتاب المقالات الصحفية إلى جانب تدريس علم الاجتماع في جامعة الملك سعود بالرياض.

المجموعتين الأوليين، انحيازاً لمزيد من الشفافية والخصوصية والرهافة في اللغة والمجاز. أما على مستوى القضايا فمن الملاحظ تغليب الهم الإنساني الفردي أو الخاص على الهم العام، أو بتعبير آخر استلال الشعرية من التجربة الفردية وليس من القضايا العامة، علماً بأن الهمين الخاص والعام كثيراً ما يتداخلان ويصير أحدهما معبراً عن الآخر.

المجموعة الأولى للشاعرة تقترب كثيراً من مجموعتها الثانية قراءة في السر لتاريخ الصمت العربي (١٩٨٥) في توجهاتها الموضوعية. فالهم الوطني والقومي طاغ واللغة الشعرية تعكس ذلك في مفرداتها وتراكيبها كما في الصور المجازية والرموز. غير أن ذلك الهم يتجاور مع رؤية تنبع من إشكاليات الحس والجسد بوصفها واقعاً إنسانياً لا يمكن التغاضي عنه. والشاعرة في كلا المسارين الوطني/ القومي والحسي/ الجسدي تمارس خروجاً واضحاً على أعراف القبيلة والعائلة، لتؤكد رؤيتها تجاه قضايا كبرى تمس الواقع الإنساني.[1] لكن ما يهمنا في سياق القراءة الحالية هو أن أهمية الشكل النثري في تلك المرحلة المبكرة من تجربة الشاعرة تكاد تنحصر في مشاركة الشكل في كسر الأعراف أو التقاليد الثقافية، كأن الشكل جزء من حركة التمرد. فهي تصف تجربتها في «إهداء» مجموعتها الثانية قراءة في السر بأنها «شعر وحشي»:

حتى نفك الحصار الجماعي

حتى نستعيد الطفولة

سأبقى أغني شعراً وحشياً

أمارس الطفولة ولو بشكل بدائي مجنون

فهذا يوم القابض على تراب وطنه كالقابض على الجمر[2]

غير أن الملاحظ أن الشاعرة وهي تتبنى النثرية تحاول ألا تبتعد كثيراً في مجاهلها في تلك المرحلة، فهي مثلاً تسعى إلى الحفاظ على القافية في بعض أجزاء النص، كما في بعض المقاطع التالية من أولى قصائد مجموعتها الثانية قراءة في السر «محاكمة علنية لفعل حب

---

(١) انظر دراسة فاطمة الوهيبي لهذا الارتباط بين الهم العام ولغة الجسد في المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليات الذات (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥) ص ٣٧.

(٢) قراءة في السر لتاريخ الصمت العربي (بيروت: دار العودة، ١٩٨٥).

علني»، حيث تفتتح النص بقولها:

طلعت من منابت القبيلة التي تعيش على السيف

أو من رحلة الشتاء والصيف

أو من جذور اللون في حرائق الطيف

ثم تواصل بعد غياب القافية:

ذاكرتي مغبشة

مثل زجاجة نظارتك الطبية

لتعود إليها من جديد:

في غرفة التحقيق

مثل عيون العمال

في الظهران أو أبقيق

وهكذا في محاولة لعدم الابتعاد كثيراً أو أكثر مما ينبغي في محاولات شعرية كانت الشاعرة إما مترددة في تقديمها أو تخشى ردود الفعل الفنية/ الأدبية على الأقل تجاهها، وإن كانت القافية في نهاية المطاف غير قادرة على الاحتفاظ بالإيقاع الشعري النظمي. فمع أن الشاعرة معنية في المقام الأول بخطابها الوطني/ القومي إلا أن البعد الإبداعي لم يكن على ضعفه غائباً تماماً.[1] ففي المرحلة التي ظهر فيها الديوان لم يكن يتوقع أن تجد تجربة شعرية/ نثرية مثل التي أقدمت عليها فوزية أي تعاطف أدبي في بلادها على الأقل، حتى وإن حاولت الاحتفاظ ببعض صلة بالنظم.

في المرحلة التالية من تطور فوزية أبو خالد الشعري نجدها تخرج عام ١٩٩٥ بتجربة مغايرة في مجموعتها ماء السراب، تجربة لا تتخلى فيها تماماً عن همها الوطني لكنها تضع إلى جانبه هموماً إنسانية وفردية أخرى. هذا بالإضافة إلى تواصل هموم أو موضوعات كان لها حضورها

(١) كان وما يزال من الممكن أن توصف الشاعرة، لا سيما في ظل استمرار تجربتها النثرية، بعدم المقدرة أصلاً على الإفادة من معطيات الإيقاع الخليلي، التهمة التي واجهت شعراء آخرين مثل محمد الماغوط وغيره.

في المجموعتين السابقتين، وفي طليعة تلك موضوعة أو ثيمة الطفولة التي تمثل خيطاً متصلاً منذ أعمالها الأولى. لكن اللافت هنا على مستوى التجربة الفنية هو تطور قصيدة النثر لدى فوزية باتجاه التكثيف المجازي وإرهاف التصوير عبر لغة تعتمد الإيجاز والإلماح بدلاً من الخطابية أو المباشرة التي كثيراً ما نلاحظها في الأعمال الأولى، والعناصر المشار إليها تعد أساسية في قصيدة النثر المعاصرة بشكل عام.

التطور المشار إليه في مجموعة ماء السراب تواصل في المجموعة التي تلتها وهي شجن الجماد (٢٠٠٦) لتشكل المجموعتان معا إضافة مهمة ليس لتجربة فوزية أبو خالد فحسب وإنما لقصيدة النثر في المملكة ككل. غير أن من اللافت حرص الشاعرة على الربط بين تجاربها في هذه المرحلة وتجربتها الأولى، فمجموعة ماء السراب تبدأ بقصيدة «السؤال» التي تذكر مباشرة بأولى المجموعات لتتلو ذلك بما ترى الشاعرة أنه طبيعة مشروعها الشعري أو منجزه:

إلى متى يختطفونك ليلة العرس؟

ستَرَتْ اليابسة والبحر

بأسئلة فضاحة

وتخيّرتْ حتفها[1]

الاختطاف ليلة العرس هو قتل الفرح في قلب الأنثى أثناء ليلة هي ليلة العمر، ومع أن مرتكب الجرم لم يحدد فإن الإحالة تعود إلي العموم، إلى فاعل مبهم أو ضمير مستتر يقف وراءه الآخرون الذين يشتملون على كيانات كلية مثل الوطن والناس والمجتمع إلى غير ذلك. لكن ما هو رد الأنثى على ذلك الفعل المؤلم الظالم، الفعل المستتر، إنه نوع من الستر الفضاح، الستر القائم على مفارقة الفن الشعري المرهف حين يخفي ويشف في الوقت نفسه من خلال مجازاته ورموزه وما تفيض به من إيحاءات، وهو أيضاً ما تسعى إليه قصيدة النثر من خلال التكثيف المجازي واللغة المختزلة.

أحد أمثلة التكثيف المشار إليه وأبرزها في مجموعة ماء السراب

(١) شجن الجماد (بيروت: دار الخيال، ٢٠٠٦).

هو العنوان نفسه، بما يحيل إليه من إيهام يعرفه سكان الصحراء. وواقع الأمر هو أن الصحراء تشكل بؤرة شعرية كبرى في قصائد فوزية أبو خالد تربطها بما أسميته في مكان آخر «ثقافة الصحراء[1]». فقارئ المجموعة تستوقفه قصائد عدة تتوجه لدلالات الصحراء وما يعنيه الانتماء إليها. كما في قصيدة بعنوان «قصيدة الماء» تحيل كما هو واضح على عنوان المجموعة:

غمست أصابعها في الصحراء

وكتبت بماء السراب قصيدة .. تقطر

تقطر

تقطر

إيقاعاً لا يمس بالحواس

القصيدة المسكونة بهم الصحراء قصيدة مستلة من إشكاليات الانتماء إلي ذلك الكيان البيئي الضخم، المخيف والحميم في الوقت نفسه. فهو مصدر إلهام الشاعرة حتى بأوهامه السرابية التي تستحيل إلى جمال يستقطر ليصير إيقاعاً نثرياً، إيقاعاً خارجاً عن النظم التقليدي الرتيب، إيقاعاً «لا يمس بالحواس» (وهي لفتة ذكية من شاعرة لم تعرف قصائدها الوزن). ثم انظر إلى هذا الاستقطار وقد تراءى صورة أو تشكيلاً بشكل القطرات/الكلمات وهي تهبط من علٍ لتشكل حوضاً صغيراً من الكلمات المتجمعة والإيقاع الشفيف.

الطفولة بما فيها من جمال ووجع تمثّل أيضاً في هذه النثريات الشعرية، فنجدها في قصيدة بعنوان «قزح الظهيرة» تفتتحها الشاعرة، بوصفها أماً أيضاً، بقولها:

أفتح كتاب الشعر

أو صمامات القلب

أية قصيدة تتسع لتلويحة يدك الصغيرة

على باب المدرسة...

هنا، في الطفولة، إلهام آخر، حبر غير حبر الصحراء أو قطرات سرابها،

(١) الإشارة هي إلى كتابي ثقافة الصحراء (انظر قائمة المراجع).

حبر كانت الشاعرة قد تحدثت عنه في مجموعتيها الأوليين، لكنها تستعيده هنا أو تواصل ابتكاره بشفافية وجمال أغنى:

ترمين حقيبة المدرسة الثقيلة عن كتفك الصغير

كغصن يتحرر من حمولة التفاح

فأسمع رفيف الزغب على الأجنحة

تخلعين حذاءك المدرسي فيدفق

نهر من الحبر المقدس على لوح أقداري ...

لكن لحظة الإلهام التي تُقارب هنا من خلال الطفولة أو الصحراء بوصفها لحظة بالغة الجمال والمتعة، تقارب في مكان آخر بوصفها وابلاً من المعاناة، كما في قصيدة بعنوان «جلوة» تسرد فيها الشاعرة أعمالاً قرأتها – هي أو أي شاعرة/مثقفة مثلها – لتبني من ذلك صوراً متتالية لنموها من خلال ما تقرأ من آداب العالم، ولتصل في الختام إلى نتيجة كارثية، فقد قرأت وقرأت:

حتى ضاق جسدها على حواسها كما

ينشق قميص صبية صغيرة

فجأة نهدت ...

فانهدت الدنيا عليها

تهددها ...

لنلاحظ هنا تتالي الأفعال المتجانسة: نهد، انهد، هدد، فإلى جانب التجانس اللفظي يفرز التجاور بين الأفعال تجانساً معنوياً يجعل التنهد يؤدي إلى الانهداد والانهداد إلى التهديد.

إن مسؤولية الكتابة والهم الثقافي مرتكز رئيس في شعر فوزية أبو خالد، لكن تمظهره الشعري يمر بنقلات مهمة ناتجة عن تطور الرؤية والتقنية الكتابية عند الشاعرة، كما تفرضها تطورات التجربة الإنسانية سواء على مستوى الفرد أو المجتمع. فالشابة أو الأم الشابة التي كتبت المجموعتين الأولى هي الآن امرأة ذات خبرة أطول وثقافة أعرض، هي أستاذة جامعية تحمل الدكتوراه في علم الاجتماع وتكتب المقالة مع استمرار دورها الأمومي.

في مجموعة شجن الجماد يتضح تطور التجربة على مختلف المستويات، لكنه أظهر على المستوى الإنساني حين تمد الشاعرة همها الشعري إلى الأشياء البسيطة، الأشياء الجامدة تستنطق ما فيها من حياة، ولتتعدى ذلك إلى ما في الجماد من شجن، أي من أحاسيس ومعاناة. ومع أن هذه الموضوعة الرئيسة التي يعلنها العنوان تظل رئيسة فإن موضوعات الشاعرة الأخرى، هموم الطفولة والكتابة تستمر. ما يغيب هنا، أو يكاد يغيب، هو لغة التمرد والرفض والاحتجاج الحاد لتهيمن بدلاً منها لغة تأملية هادئة تتكثف مجازياً وتتداح دلالياً لتحتوي بحنان أكبر شيئية العالم من خلال إنسانية متدفقة.

تبدأ المجموعة بما تسميه الشاعرة «شهقة أولى» هي في حقيقتها مقدمة أو تمهيد نكتشف منه الشرارة التي اتقدت منها رؤى النصوص ومبررات كتابتها. تتحدث الشهقة عن محمد الذي نفهم من النص أنه غادر هذا العالم في العشرين من عمره بعد معاناة مع المرض والإعاقة وحياة حافلة بالأحلام تشهد عليها أشياؤه التي تملأ غرفته. لا يقول لنا النص التقديمي شيئاً عن علاقة محمد بالشاعرة، لكن حجم العاطفة التي تؤجج الكتابة دال بوضوح على علاقة حميمة. لكن لعل الأهم من الزاوية الشعرية هو قدرة الشاعرة على الانطلاق من معاناة محمد من ناحية، ومعاناة الأشياء التي كانت تملأ عالمه من ناحية أخرى. هكذا تبدأ الشهقة/ المقدمة: «لم أكن أعرف شيئاً عن مشاعر الأشياء، شجنها، حزنها نوبات الجنون التي تجتاحها فتفتتها إلى ما يشبه مسحوق الرماد أو تشعلها حريقاً لا يطفئه رمل ولا ماء إلا حين تسللت إلى حجرة محمد بعد أن ابتعدوا به إلى الأبد». هنا تكتسب الأشياء أهميتها من صلاتها الإنسانية، فلم تكن الشاعرة لتكتشف تلك الأشياء لولا صلتها بمحمد، وحين ندلف إلى النصوص تتأكد هذه الصلة المرة تلو الأخرى.

النص الأول «ورقة» ليس مما يشجع على الاستمرار فهو بمباشرته أقل شعرية حتى من «الشهقة الأولى»:

يحسبونني شيئاً أو جماداً

لا يحفلون

بمشاعري الحبيسة...

توسل واضح لا يترك لخيال القارئ فرصة كبيرة للعمل والاكتشاف. كأن الشاعرة خشيت من سوء الفهم فوضعت هذا النص دليلاً. لكن لحسن الحظ، سرعان ما يتبين أن في المجموعة ما يتجاوز هذه المباشرة بكثير. ولنأخذ نصاً قريباً من الورقة أو متصلاً بها، هو نص «مسودة» الذي تتحدث فيه تلك الورقة التي سميت مسودة لكثرة ما يقع عليها من سواد الحبر أو الكتابة في محاولات الكتاب المستميتة للوصول إلى اللغة المبتكرة والصورة المدهشة:

ليس سواي

يبصر الهالات السوداء التي يرسمها

السهر تحت عيونهم بحثاً عن بريق

لم تفقؤه نظرة سابقة

قدرة المسودة على مغادرة جمودها أو حالتها الجمادية هي ما تنطق به طبيعتها بوصفها مسودة، فهي غير محتاجة إلى قولنا إنها جماد يشهد بعذابات الإنسان المبدع.

من النصوص الكثيرة المدهشة الأخرى نص بعنوان «مدفئة» (هكذا) يقول:

أبث فيهم دفئاً دفيناً

فتكتوي بالنار

تلك الأشجار

التي ليس لعشقها

شفاء آخر

هنا تتحدث المدفأة لكن باسمها وباسم أشياء أخرى لا قيمة لها بدونها: النار والأشجار. في المدفأة تمارس الأشجار والنار علاقة عشق أبدية في محيط المدفأة التي بدورها تدفئ الإنسان الغافل من ناحيته عما يجري حوله من عشق واحتراق. لكن مطالبة الإنسان في القصيدة بأن يلتفت إلى ما يجري مبنية على أساس أن العشق والاحتراق بناره جزء من التجربة الإنسانية. ومن هنا يبدو أن المدفأة هي تنويع مركب على المجاز المألوف للشمعة التي تحترق لتضيء، بمعنى أن مجاز الشمعة يبدو، في

نص فوزية، كما لو كان يتفتت إلى عناصر لندرك ما يدخل ضمن عملية الاحتراق. ويتقاطع هذا، من ناحية أخرى، بنص لأحمد الملا، أحد شعراء قصيدة النثر البارزين، عنوانه «الخشب» في مجموعته ظل يتقصف يرسم صورة لخشب يبكي في الحقول لأنه جزء من شجرة لا تدري من سيكسر أغصانها لتدفئ أو تسقف المنازل أو ليتوكأ عليها أحد.

سيجد قارئ شجن الجماد الكثير من الشجن الشعري المتناثر على شيئية الأشياء، وثمة حاجة إلى خيال قرائي وحساسية لالتقاط بعض ذلك الشجن، كما في قصيدة «طيارة الورق» التي تنعكس فيها العلاقة بين الطفل والطيارة الورقية فتطير الطيارة بالطفل إلى سماوات من المتعة لم يعتدها لتذيقه في النهاية، حين ينفلت الخيط، تجربة الفقد الأولى. القصيدة جميلة وتستدعي مقارنة بقصيدة لسعدي يوسف عنوانها «الأوراق» يرتسم فيها طفل يتابع طائرة ورقية وهي تصعد بعيداً «أبعد من نظرته القلقة»، أو أغنية فيروز الطفولية «طيري يا طيارة طيري/ يا ورق وخيطان»، إنها موضوعة شعرية لكنها لا تستهلك حين تتعالى المخيلة الشعرية ويصعد الإبداع، ولدى فوزية أبو خالد في مجموعتها من كل ذلك الكثير.

يصدق الشيء نفسه على تجارب شعرية سعودية أخرى في مضمار القصيدة النثرية، فلم يحل الشكل النثري سواء لدى فوزية أو غيرها دون تصاعد المخيلة الشعرية وطاقات اللغة، وإن كان الشعر، بما هو رؤيا وحساسية وليس مجرد نظم وإيقاع، قد تعلم الدخول إلى اللغة من خلال القصيدة الخليلية أو المفعلة فإنه تعلم من خلال مواهب أخرى أن يؤصل لنفسه حضوراً آخر، هذه المرة من خلال النثر.

٢. محمد الدميني[١]

نشر محمد الدميني أول ديوانيه أنقاض الغبطة عام ١٩٨٩، الأمر الذي يوحي بأنه بدء النشر في الصحف في أوائل الثمانينات أو أواخر السبعينيات، أي بعد تجاوزه العشرين، فهو من مواليد عام ١٩٥٨. ولكن

(١) محمد الدميني من مواليد عام ١٩٥٨، يعمل محرراً ثقافياً في مجلة «القافلة» التي تصدرها شركة «أرامكو السعودية» ورئيس تحرير للمجلة الدورية «دارين» التي يصدرها النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية.

محمد، وهو شقيق الشاعر علي الدميني الذي سبق التوقف عند بعض نتاجه في فصل سابق، مقل في إنتاجه قياساً إلى شعراء سعوديين من جيله، وإلى شقيقه علي بشكل خاص. بيد أن قلة النتاج لا علاقة لها بطبيعة الحال بجودته، فالدميني من شعراء قصيدة النثر المعدودين في المملكة ومجموعتاه (الأخرى عنوانها سنابل في منحدر صدرت عام ١٩٩٥) تحملان رؤية شعرية متميزة وإتقاناً في الأداء يوازي الرؤية.

في مجموعة محمد الدميني الأولى نجد نصوصا مفعلة وعمودية (منها قصيدته «كتابة نهارية عن ليل نيويورك» التي سبق تناولها في فصل سابق)، ما يؤكد تمكنه من النظم الشعري دون التخلي بالطبع عن الأداء المميز. غير أن أهمية المجموعة تأتي من قصائدها النثرية، فالدميني أحد الذين رسخوا قصيدة النثر في بعدها الحديث، البعد الذي سبقت الإشارة إليه عند الكلام عن فوزية أبو خالد، والذي يتجاوز مجرد التخلي عن الإيقاع التقليدي أو الاتكاء على النثر، ويعد من هذه الناحية سابقاً لفوزية في كتابة ذلك النوع. المجموعة الأولى تحمل بواكير شعرية النثر المشار إليها من خلال بضع قصائد تتجاور مع قصائد تنحو بعيداً عن تلك النثرية سواء من حيث طولها أو من حيث لغتها التي ترسم شيئاً من الأجواء رومانسية، كما في قصيدة «طلح الطفولة»، أو تطرح رؤية سياسية، كما في «تمثال يحدق في شاشة» التي كتبت أثناء حصار بيروت عام ١٩٨٢. ومن هنا أمكن القول بأن المجموعة الأولى تمثل مرحلة انتقالية تمتزج فيها بدايات تقليدية ومساعي الخروج إلى حداثة نثرية أكثر انضباطاً.

من القصائد التي تحمل سمات قصيدة النثر الحديثة في تلك المجموعة الأولى قصيدة بعنوان «تحت هذا الغبار» أقتبسها فيما يلي كاملة:

تحت هذا الغبار ... الورق.
يتنشف فوق الرفوف.
مثل نافذة تنتظر
عسجداً،
مثل ذكرى طريدة ...

تحت هذا الغبار ... السنون،

السنون التي تتقاتل في الكف،

أو في الحشا

تشتجر.

تحت هذا الغبار ... الفتى

ضجراً

نازفاً

كلحاء الشجر[1]

تتناغم هذه القصيدة مع عنوان المجموعة في صورها الكئيبة ونظرتها القانطة إلى العالم، فتحت الغبار أشياء كثيرة بالإضافة إلى الفتى الذي قد يكون الشاعر نفسه يحمل غبطته التي غدت أنقاضاً. ذلك الفتى هو نفسه، كما يبدو، الذي يظهر في ختام قصيدة أخرى كتبت عام ١٩٨٣، أي قبل السابقة بعامين، ليقدم نفسه في صورة ليست يائسة فحسب وإنما ملونة بالدماء:

أنا بعض هذا الفراش.

أتصيد في معقل الضوء

لون الفراشات

لون الدماء التي أينعت

في صحاري الندم ..

من السمات الفنية المهمة هنا توظيف الشاعر لعلامات الترقيم، النقاط والفواصل، على نحو يؤكد شخصية النثر وانتظام الجملة ضمن إيقاع الكلام اليومي. فهنا جمل قصيرة ووقفات ونقلات وعلامات توحي بالترقب حيناً والمحو حيناً آخر (النقطتان والثلاث نقاط)[2]. ثمة إلحاح على نثرية التركيب من هذه الناحية، لكنه يترافق بالطبع مع الاحتفاظ بنظام الأسطر أو الجمل القصيرة المتتالية للتذكير بشعرية النص، أو بخروجه عن النثر العادي.

---

(١) أنقاض الغبطة (مصدر سابق).

(٢) يصعب الجزم بما يقصده الشاعر من النقاط عند اختلاف عددها وذلك لغياب مرجعية واضحة في الكتابة.

إلى جانب هذه السمات التقنية هناك بالطبع السمات المتصلة بالخطاب الشعري نفسه أي تلك المتعلقة بالمسائل التي ينشغل بها الشاعر والتي تتمظهر في مجموعته الأولى من خلال نوعين من القضايا: الأولى هي المتصلة الإنسان العادي وواقعه اليومي لا سيما الجوانب المأساوية والبسيطة المهملة في ذلك الواقع، في حين أن الثانية تتصل بموقع الشاعر والشعر نفسه وما يتعلق بهما. وسنلاحظ أن هذين النوعين هما ما سيتغلب على الرؤية الشعرية وطرق التعبير عنها في المجموعة الثانية. وكنت أشرت قبل قليل إلى إحدى القصائد التي تنتمي إلى هذا النوع الثاني وعنوانها «أول الأرض/ آخر الدم» حيث يطرح الشاعر إشكاليته في نهاية النص بشكل مأساوي.

فيما يتصل بالنوع الأول تطالعنا قصيدة مؤثرة بعنوان «ش. العتيبي/ شمسه وأمانيه» يقدم فيها الشاعر صورة بليغة لرجل بسيط يعمل في «الشركة» التي يسهل تبين أنها «شركة أرامكو» حيث يعمل العديد من السعوديين ومعظمهم، في البداية، كانوا من العمال القادمين من الصحراء والقبائل البدوية[1]. الصورة تلملم عالم الشاعر بما فيه من معاناة تعلم أن يتقبلها (شمسه)، وما فيه من أحلام (أمانيه):

أحرقته الشمس

إذ كانا عدوين

وآخاها .. فألفاها صديقة.

إنه العامل «شوال العتيبي»

في الصباح المر:

يحلو أن يدخن.

مؤاخاة شوال العتيبي للشمس تحمل في طياتها مفارقة مؤلمة، فهو ابن الشمس الهارب من لظاها في البراري والتي يجدها مرة أخرى تنتظره بذات اللظى على الرغم من موقعه الجديد في عالم الحضارة الحديثة القادمة من الخارج. فصباح شوال يظل مرّاً ليس لحرارة شمسه فحسب، وإنما لما فيه من خيبات يمثلها صرامة الانتظام في العمل وما

(١) محمد الدميني نفسه هو أحد موظفي أرامكو منذ سنوات وما زال حتى كتابة هذه الملاحظات.

فيه من رتابة إضافة إلى محدودية دخله بوصفه حارساً: «عمر طاعن في الضنك/ من شمس إلى صيف/ إلى شمس شتاء ..» دورة مرهقة لرجل بلغ من العمر مبلغاً ولم يجد في نهايته سوى وظيفة بسيطة في شركة ضخمة. ففي هذا العالم الكئيب يتبين أن الشمس في دورتها لا تحمل سوى اللهيب. ففي نهاية القصيدة يتضح أنه رغم كل هذه الشمس ليس ثمة «فجر» حقيقي، ليس ثمة انفراج:

هو ذا عمرك يا شوال

شمس .. وأمان .. وعرق.

آه .. يا شوال

لو أن له فجراً صغيراً ..

كثير من الشعر يختبئ هنا، في نهاية القصيدة، يختبئ في ذلك الفجر من الإيحاء: فإن خلا الفجر من آمال لشوال العتيبي فإنه لا يخلو من فجر لقارئ يبحث عن الشعر، وهو هنا ليس بالفجر الصغير.

يمكن أن نقول ذلك على الرغم من ملاحظة تقتضيها الوقفة الناقدة. ذلك أن قصيدة «ش. العتيبي» تبدو كما لو كانت تدريباً للشاعر نفسه على مقاربة مسائل كالتي يتناولها هنا بالاختزال أو التكثيف الذي تقتضيه القصيدة النثرية الحديثة. فثمة مسافة لغوية طويلة نسبياً قبل الوصول إلى الفجر الصغير وما فيه من إيحاء كان يمكن أن يختصر الحديث عن كثير من التفاصيل واللغة المباشرة.

في المجموعة الثانية، سنابل في منحدر، تتضح المسافة التي اجتازها الشاعر للوصول إلى قدر أكثر نضجاً في الرؤية الشعرية وإتقان توصيلها. ففي مجمل القصائد مستوى رفيع من الأداء الشعري الذي ينقل قراءات مرهفة للواقع الإنساني ولإشكاليات التعبير الشعري نفسها. تلك القراءات للواقع تصطدم بحجم المعاناة المنتشرة أو حجم الحسرة، كما يعبر عنوان القصيدة الأولى في المجموعة. كل تلك تواصل متابعة الشاعر لما وصفه بالقنوط في المجموعة الأولى. يقول المقطع الأول من القصيدة الأولى «ملاك الحسرة»:

لا مقابر قرب هذا المنزل. كان الموتى قد سهروا

حتى أطفأهم الصباح. ورأيت المعاصي وهي

تضجر فوق ثيابهم. وهذا الصباح بلا ضوء.

لقد كنسته عربة القمامة.

وفكرت في البحر ساهماً يتقرفص تحت هدير

البوارج. وفيه أودعت أحلامي لأن المصارف

مقفلة هذا النهار:

وقريباً من البحر

سيرقص القتلة

ويمتلئ الأفق بالدموع[1]

إلى جانب البعد المأساوي الكالح هنا (انطفاء الموتى وكأنهم يموتون مرتين، وتحول الصباح إلى مطفئ بدل أن يكون مشعلاً) يلفت النظر في هذا المقطع من هذه القصيدة الطويلة نسبياً تعمق النثرية في النص، فليس ثمة متسع للشكل التراتبي/ العمودي في نظام الأسطر، ففيما عدا الأسطر الأربعة الأخيرة تبدو بقية النص وكأنها فقرة من كتابة نثرية لا علاقة لها بالشعر، سواء في استخدام النقاط المفردة، وليس المزدوجة أو الثلاث نقاط، أو في مواصلة السطر بحيث يبدو وكأنه جمل متتالية. لكن الشعر هو بالطبع ما يظل متقافزاً يطل من مجمل تلك الأسطر بمجازاته وصورة الرهيفة ومفارقاته.

في القصيدة، كما في قصائد أخرى من المجموعة، عالم يبابي مترع بالآثام ويسكنه أحياء كأنهم موتى. هذا العالم هو من القتامة بحيث يتحول الصباح إلى قمامة يكنسها الكناسون لأنه صباح بلا ضوء ولا بهجة أو أمل. وتقابل القصيدة بين هذا العالم وعالم المتحدث أو ملاك الحسرة - الذي يتماهى مع الشاعر فيما يبدو - العالم المتماس مع العالم اليبابي لكنه ليس جزءاً منه، بمعنى أنه ليس واحداً من الأموات/ الأحياء، فهو خال من الأحلام بعد أن أودعها بحراً يئن تحت البوارج الحربية وعالم الحروب والعنف. لكن ملاك الحسرة أو الشاعر يظل الأمل الوحيد لعالمه المرعب.

---

(١) سنابل في منحدر (لندن: السراة، ١٩٩٤).

في بقية القصيدة تمتد مساحات الحسرة اليبابية لتشمل عالم البلاد كله، بأنواعه الثلاث: القرية والمدينة والصحراء التي تتحول إلى رثاء عام ينشر ما يسميه الشاعر «عظام أحلامنا»، عالم يشك فيه بالكتاب وبالثقافة وبالحكمة[1]:

بعد لأي .. سيفتح باب هذه الغرفة عنوة .. لأن

صمتي يطفح في الشارع.

وسيعثر على رجال الأمن

مسجوناً في كتاب

(...)

كل الحكمة سأتركها عند قدمي هذه الجدة

وأحفادها الذين بلون الرصيف.

في أحد مقاطع القصيدة نتذكر أحد رواد قصيدة النثر في الشعر العربي الحديث، محمد الماغوط، حين يسرد الدميني مطالب أو خططاً تذكر بما نجد في بعض قصائد الشاعر السوري المعروف:

سأطلب هذه الليلة

كفناً لآخر شهيد

ومنفى لأصدقائي الموتى

ومراث لمائدتي

التي مزقها أنينهم..

فلدى الماغوط يكثر استعمال صيغ المستقبل ضمن سياق غرائبي/ سوريالي يهدف إلى نقل الأحساس الحاد بحالة من الأحباط والقنوط، كما في قوله ضمن قصيدة بعنوان «المصحف الحجري»:

وإنني مع أول عاصفة تهب على الوطن

سأصعد أحد التلال القريبة من التاريخ

وأقذف سيفي إلى قبضة طارق

---

(١) سبق لي أن تناولت تجربة محمد الدميني في دراسة بعنوان «عظام الأحلام» ضمن كتابي إحالات القصيدة (مرجع سابق).

ورأسي إلى صدر الخنساء

وقلمي إلى أصابع المتنبي

وأجلس عارياً كالشجرة في الشتاء

حتى أعرف متى تنبت لنا

أهداب جديدة، ودموع جديدة

في الربيع؟[1]

يتصل الدميني بالماغوط من خلال الأسلوب الشعري كما من خلال النظرة الكئيبة إلى الواقع العربي عموماً، الواقع الذي يجعل تلك النظرة ردة فعل منطقية تجاه ما يحدث حول الشاعرين ويسعيان إلى نقلها إلى وعي القراء وإحساسهم. في نهاية قصيدة «ملاك الحسرة» يخاطب ملاك الحسرة، أو محمد الدميني نفسه، أناساً ليس من الصعب الحدس بأنهم القراء أو من ينتمون إلى الواقع المر الذي يرسمه الشاعر، وعلى نحو يذكر بطريقة الشاعر الفرنسي بودلير في مخاطبته لقارئه في مقدمة مجموعته الشهيرة أزهار الشر[2]. يقول الدميني:

وفي جوار الحسرة

سأترك هذه الأنشودة السوداء

تنزف فوق معاطفكم..

كما نزفت فوق دفتري الأبيض.

من الضروري ألا ينسى القراء أنهم شركاء في المأساة وأن ما يقرأون عنه هو مأساتهم، تماماً كما هي مأساة الشاعر والمثقف الذي قد يختلف في شدة وعيه وإحساسه بها وقدرته على التعبير عنها.

في مجموعة سنابل في منحدر نجد نماذج من أولئك الذين يعبر الشاعر عن مأساتهم مثلما وجدنا من قبل في مجموعته الأولى.

---

(١) أو كما في قوله في قصيدة «في يوم غائم»: «... سأنزع جلود الآخرين وأرتديها/ سأنزع جلود السحب والأزهار والعصافير/ وأرتديها/ محتمياً بالضباب والأنين». انظر محمد الماغوط: الآثار الكاملة (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣)، قصيدة «المصحف الحجري» من مجموعة الفرح ليس مهنتي والثانية من مجموعة غرفة بملايين الجدران.

(٢) يعد بودلير من أشهر الشعراء الذين عبروا عن إشكاليات الحياة المدنية لا سيما ما يعتريها من ضجر، وأشار في نهاية «مقدمته» إلى الضجر مخاطباً القارئ: أيها القارئ، أنت تعرف هذا الوحش الرقيق/ أيها القارئ ذو الوجهين - يا قريبي - يا أخي!».

وتستوقف القارئ هنا قصيدة بعنوان «الحارس» تبدو وكأنها إعادة كتابة لقصيدة «ش. العتيبي/ شمسه وأمانيه» يتضح منها اختلاف في الخطاب الشعري بغياب التعاطف المباشر بين الشاعر والشخصية المتناولة، أي بامتداد مسافة بينهما تشير إليه هيمنة ضمير الغائب:

في آخر النهار

يذهب الحارس إلى منزله شغفاً

لقد أتم وظيفته

بشكل خارق

لم يعبر عامل إلا وتفرس في هويته

ولم تمرق عربة

دون أن يدعك أرقامها

ثم تأتي المفاجأة في الصبح التالي حين يكتشف الحارس أن قيامه بحراسة ما يحرسه أنسته أن يحرس عمره هو:

في الصباح التالي

لم يتفرس في هوية أحد

تقرفص في مقعده كمصدور

نشر الجريدة (مروحة الهواء اليدوية)

فوق وجهه

وفكر في العمر الذي نهبه غزاة وأصدقاء

من مدخراته السرية

مما يسترعي الانتباه في هذا النص غياب علامات الترقيم لا سيما النقاط، وليس من الواضح السبب وراء ذلك، لكن القارئ سيلاحظ أن ذلك يصدق على أكثر من قصيدة في المجموعة وإن بنسب متفاوتة.

من تلك القصائد واحدة تحمل في نهايتها دلالة عنوان المجموعة ككل. عنوان القصيدة «بعد كل شيء» وترتسم فيها مأساة الأصدقاء الذين يسعون إلى متعهم المتمردة الصغيرة ويبذلون من أجلها كل شيء، المال والسهر والصداقة، ليكتشفوا في النهاية أنهم إزاء واقع قاسٍ يسرق منهم كل شيء، تماماً مثلما يسرق العمر من الحارس:

وبعد كل شيء (...)
سيأتي الفجر بمعاوله وشاحناته
ويرفع الأحجار والرطوبة
عن أيامنا
السنابل اللقيطة
التي لن نحسن انتزاعها
من أشداق الحيوانات.

السنابل اللقيطة، أو السنابل في منحدر، هي حصاد ميؤوس منه، حصاد مستحيل لحياة لا تسمح بما يكفي من مسرات الحياة أو ما يرمز إليه الدميني بـ «النوافذ/ والكتب/ والمسرات». تلك المسرات هي التي يسميها الشاعر «فجراً صغيراً» في «ش. العتيبي» أو الصباح الذي كنسته عربات القمامة في «ملاك الحسرة»، إلى غير ذلك من صور الخيبة.

هذه الخيبات كلها ليست وحدها ما يتبقى في ذهن القارئ، وإنما يتبقى معها، أو هكذا ينبغي، جانبان مهمان: الأول جانب القيمة الإنسانية لحساسية الشاعر تجاه ما يجد من معاناة ومآس تحيط به، والثاني هو الجانب الجمالي الذي تولده القصائد بوصفها نصوصاً تحول العالم إلى شعر، حتى العالم الكئيب الملئ بالخيبات. في قصائد النثر التي عرفها الشعر في المملكة على مدى العقدين أو الثلاثة الماضية ملامسة جادة للمعاناة وتمظهر مميز لجماليات الشعر وهو يلامس تلك المعاناة. وكما شاهدنا لدى فوزية أبو خالد فإن المعاناة والخيبات ليست الموضوع الوحيد الطاغي في قصيدة النثر، لكنها دون شك ظاهرة بارزة تتبين من قراءة أكثر من شاعر.

أحد أولئك الشعراء هو علي العمري الذي سبق لي أن توقفت أمام تجربته المهمة في مكان آخر[1]. كما أن منهم إبراهيم الحسين في بعض قصائد ضمن مجموعته خشب يتمسح بالمارة (١٩٩٦).

(١) انظر «جماليات الخيبة» ضمن كتابي إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر (الرياض: النادي الأدبي، ١٩٩٩).

٣. إبراهيم الحسين[١]

في قصيدة بعنوان «رغاء» من المجموعة المشار إليها.[٢] يرسم إبراهيم الحسين صورة للصبح الطالع يتبين تدريجياً أنها صورة حيوان رابض «لن ينهض على قوائمه وحيداً» لأنه صبح متهالك وممل، صبح يحتاج إلى كل ألوان المتع لكي يصير صبحاً، يحتاج إلى إنسان يرفعه:

سترفعه أنت ...
بسجائرك،
موسيقاك التركية
هدير عربتك، وهذر إطاراتها
ببرك صغيرة ... أعادت للأسفلت نقاءه
... أنشأها مطر ... كان قد بدأ خفيفاً
وحيداً هذا الصباح ... لن يرسل رقبته
ولن يحدق طويلاً
ويمعن في الرغاء

صورة مستلة من عمق الحياة المدنية، حيث الرتابة التي تجعل ظاهرة جميلة كالصبح عاجزاً عن إدخال البهجة إلى النفس الإنسانية دون مقويات، دون دعم من متع أخرى من سجائر وموسيقى. حتى المتع الطبيعية، كبرك المطر، ليست كافية لإبهاج الإنسان في صبح كهذا.

صبح مثله، بكآبة أخرى، يطل من قصيدة طفولية تتمحور حول «عبودي» الذي يأخذه والده إلى المدرسة كل يوم. عبودي الذي يمنح القصيدة عنوانها هو بطل القصيدة. نراه في المقعد الخلفي مغترباً عن العالم يستمد غربته ليس من الشمس الحادة «التي تبرهن فداحتها» ولا من عربات المدينة «التي تنهب الروح» وإنما من «التفاتة كبيرة» إلى البيت الذي خلفه وراءه حيث متعته الطفولية الحقيقية. ومع استماع الكبار إلى الأخبار التي «ستندفع كعادتها»، مع ألقِ عيون عبودي المندفع ولكن المكتوم «بعوينات صغيرة»، يتوقع الطفل شيئاً مختلفاً هذا الصباح، ليأتيه

(١) إبراهيم الحسين من مواليد الأحساء عام ١٩٦٠ له ثلاث مجموعات، منها اثنتان مشار إليهما هنا وثالثة منشورة إلكترونياً بعنوان «جهات تشبهنا كثيراً».
(٢) خشب يتمسح بالمارة (بيروت: دار الجديد، ١٩٩٢).

خبر من أبيه يحمل خيبة الصباح: «يا ولدي .../ هذا الصباح كفيره».

غير أن مجموعة إبراهيم الحسين، وهي مجموعته الثانية، ليست كلها طافحة بالخيبة والكآبة[1]. ثمة قصائد أخرى كثيرة تحمل رؤى مغايرة في بعضها أحلام وفي بعضها تأملات تأخذ بالقارئ في مجاهل مدهشة. في قصيدة «المياه»، مثلاً، تأمل فلسفي وشعري مؤثر لعلاقة الإنسان بالماء. تبدأ الصور مستمدة من نثر الحياة اليومية ولغتها، من رجل ينظف أسنانه بالفرشاة، لتأخذ المياه في تلك الحالة معنى ما يلبث أن يتغير جذرياً ولكن تدريجياً حين تصل القصيدة إلى نهايتها:

ستكنس الفرشاة فمك
بصوتها الأليف
وستسرع النفايات
نحو ثقوب الحوض السوداء
حيث تجتهد المياه في مطاردتها
فوق المنحدرات
المياه ذاتها، التي بها عما قليل
سترشق ساحة وجهك
المياه الحميمة التي تمحضها ثقتك،
تختصها بالجعلكة...
بالأعشاب غير المرئية



المياه التي لا نصل إليها
تلك التي لا نلمسها
إلا حين نحكم ساهمين صنبوراً
حين نتنحى ونغادر الأحواض.

عبر رحلتها تمر المياه بتحول عميق ومدهش تنتقل به من كونها مياهاً تطارد النفايات إلى كونها على علاقة حميمة بوجه المغتسل. لكن النقلة

---

(١) المجموعة الأولى خرجت من الأرض الضيقة (البحرين: أسرة الأدباء والكتاب، كتاب كلمات، ١٩٩٢).

الأكثر إدهاشاً تأتي حين تصعد المياه أخيراً إلى صورة مشحونة بدلالات أبعد بكثير، لتصير مياهاً غير المياه، مياهاً في الماوراء، في عالم متجاوز لا نصل إليه إلا حين «نغادر الأحواض» ونكون ق أغلقنا الصنابير ومعها - ربما - وجودنا في هذا العالم لنصعد مع المياه إلى عالم آخر.

هذه الإيحاءات البعيدة لا تتكرر كثيراً في مجموعة الحسين، لكن في القصائد الأخرى إيحاءات مختلفة ليست أقل إثارة للتساؤل والاكتشاف. في «انتباه» يحكي الشاعر علاقته مع تفاصيل الأشياء التي تملأ الشارع: الأسفلت، الجدران، النوافذ، الأشجار، البلاط، لتبرز حميمية غير عادية يحملها انتباه غير عادي لتفاصيل عادية:

أخطو - بعد ذلك - إلى أحد الأرصفة

أعد بلاطاته واحدة واحدة

قد أنحني...

على إحدى أشجاره

لن أعبر فوق عشب يتوسطه...

دون خلع نعلي.

ليست الحميمية وحدها إذاً وإنما هناك ما يشبه الإجلال لهذه التفاصيل المهملة بل المتهنة، بما في خلع النعلين عند العبور فوق العشب - وليس وطأه - من إيحاءات قدسية تضفيها الظلال القرآنية («إخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى»)، الظلال التي تؤكد خصوصية العلاقة التي ينبغي أن تربط الإنسان بما حوله من عناصر الطبيعة بشكل خاص. وفي النهاية نفاجأ بالشاعر يتملى ظل أصابعه ثم يرفع يده «بتحية كبيرة»، لمن؟ «ليست لأحد». ولكن يبدو من واقع التفاصيل أن التحية في نهاية الأمر موجهة لأحد، لكن ذلك الأحد ليس إنساناً آخر وإنما هي تحية لكل تلك التفاصيل المهمة التي استغرقت انتباه الشاعر.

تلك التفاصيل المهمة توازي الأحلام العتيقة التي تحتفي بها قصيدة أخرى حين تنهض تلك الأحلام تبعث ظلاً يقف بدوره في وجه «صباح يتغلغل في كبد المدينة»:

الثياب تخطر وحدها

في صباح يتغلغل في كبد المدينة

الظل المنبعث من أحلام عتيقة

ما زال يمسح بفرشاته الهائلة

وجه كل شيء...

هنا يتخذ الصباح مرة أخرى صورة قاتمة من حيث هو حامل شمس الواقع الرتيب وأعبائه المرهقة، تماماً كما رأينا لدى محمد الدميني في «ش. العتيبي: شمسه وأمانيه». ومن هنا نفهم لماذا تخطر الثياب وحدها فقد تخلى عنها أصحابها متمردين على واجبات الصباح ومؤثرين البقاء مع أحلامهم وهي تقاوم زحف الضوء[1]. وبالطبع فإن ذهاب الثياب وحدها يعني الذهاب الصوري، فالكبار ليسوا أقل من الصغار، ليسوا أقل من عبودي الذي يلتفت بعويناته الصغير نحو البيت.

شمس الواقع تبدو في مكان آخر رمزاً لمصاعب الإبداع أو للجنون إذ يتخذ شكل الإبداع، وإذا كان الربط بين الجنون والإبداع مألوفاً بحد ذاته، فإن التعبير عنه أو كيفية الربط هي التي تميز الرؤية الشعرية. ففي قصيدة بعنوان «عرش» يجد الشاعر نفسه يقوم بحركة تبدو بلا معنى، فهو يرفع يده إلى جبينه «كمن يتقي شمساً/ أمام كلام مكتوب»، أو مثل شخص يحاول قراءة نص أمامه ويتقي الضوء الباهر إذ يحول بينه وبين الورقة، لكن الحركة نفسها، كما يتضح للشاعر، تؤكد له أن الإبداع، بحركاته الخارجة عن المنطق والمألوف، ما زال كامناً يتحرك داخله لا سيما أن الحركة تذكر بحركة القراءة، بل إن لا منطقية الحركة بحد ذاتها جزء من قدرة الفن على اختراق المألوف.

في مقابل الصورة السابقة للحظة الفرح بالإبداع تقف صورة أخرى في نص تالٍ بعنوان «ذئاب» ينعكس فيها الوضع تماماً:

لا أجرؤ على أوراق

تصادفني خائراً؛

---

(١) يشبه هذا قول الشاعر التونسي فتحي النصري: «في الصباح/ حالما نرتديه/ يخلع الثوب أحلامنا» من مجموعته: أصوات المنزل (تونس: الدار الأطلسية، ١٩٩٦).

فتطلق ذئاباً.

تظل تعوي في الدم.

للأوراق هيبتها من حيث هي أرضية الكتابة، ومن الطبيعي أن يتحرج الشاعر وهو يجد نفسه أمام تلك الأوراق وقد تهيأت ببياضها تنتظر هطول الحبر في حين أنه لا يملك ما يقدمه لها. إنها هيبة تصل حد الرعب حسب تعبير الشاعر، لكن لماذا النقطة خلف «ذئاباً»؟ أليست هي التي تعوي؟ هناك بالطبع احتمال أن تكون النقطة ناتجة عن خطأ مطبعي، لكن الاحتمال الآخر، والذي يبررر النقطة، هو أن العواء لا يصدر عن الذئاب وإنما عن الورق مباشرة، ليعود الضمير في الفعل «تظل» على الأوراق مثلما يعود على الذئاب.

إن هم الإبداع أحد الهموم الرئيسة في قصيدة النثر ولدى الحسين الكثير من القصائد التي تتمحور حول القصائد نفسها: كيف تجيء؟ ومن أين تجيء؟ وماذا تفعل حين تجيء؟ قصيدة بعنوان «لابد» هي إحدى تلك اللفتات المدهشة إزاء هذه المسألة المؤرقة:

سودت أوراقي

سودتها بالحنين وأحرقتها بالصبر

هل كان لا بد من ذلك؛

لأصل بريئاً منهكاً إلى شفتي.

في هذه المساحة الصغيرة، الأربعة أسطر، ترتسم الرحلة الطويلة والصعبة للوصول إلى القصيدة. إنها رحلة تشتمل على مرحلتين: مرحلة التسويد ليس بالحبر وحده وإنما بالحنين أيضاً، لتعقب ذلك مرحلة إحراقها بالصبر، كما لو كانت الأوراق آنية فخارية أو زجاجية تحتاج إلى فرن تنضج فيه. وواضح أن الشاعر يريد منا أن نضع في مقابل التسويد والإحراق، أي الجهد المبذول أثناء العمل، النتيجة التي أدى إليها ذلك العمل: براءة الناتج، أي القصيدة. التسويد والإحراق مقابل البراءة، كأن التسويد والإحراق تجربة الحياة نفسها في مقابل براءة الطفولة كما تنعكس في العمل الفني. لكن إلى أي حد يمكننا الاتفاق مع الشاعر حول هذه البراءة؟ هل الشاعر بريء إلى هذا الحد؟ وهل القصيدة؟ أسئلة ستأخذنا بعيداً ولا بد من التخلي عنها هنا.

٤. أحمد الملا[1]

التجربة الأخيرة في هذه المقاربة لقصيدة النثر في المملكة تتصل بشاعر لا يقل أهمية في تطور هذه الشكل الشعري، فالملا من الأصوات الشعرية التي أثرت التجربة وهو من كتبوا كافة الأشكال الإيقاعية المعروفة الأمر الذي يجعل اختياره للنثري اختياراً صادراً عن خبرة وتجربة واضحة. والحق أن إنجازه في هذ الشكل الشعري هو ما يعرف له أو يرتبط باسمه. وكنت أشرت إلى نص من نصوصه النثرية في سياق الحديث حول فوزية أبو خالد وأود هنا أن أضيف المزيد إلى ما سبق أن قلته باستعراض بعض جوانب مشروعه الشعري في أول مجموعاته الثلاث التي صدرت حتى الآن وآخرها. سأشير إلى بعض ما نجد في مجموعته الأولى ظل يتقصف (١٩٩٥)، ثم أتوقف عند تجربته المختلفة إلى حد بارز في مجموعة سهم يهمس باسمي (٢٠٠٥).

أبدأ بقصيدة في بداية ظل يتقصف عنوانها: «في أقصى حلمه» تقول:


النخلة

رمح روته دماء

كل سعفة

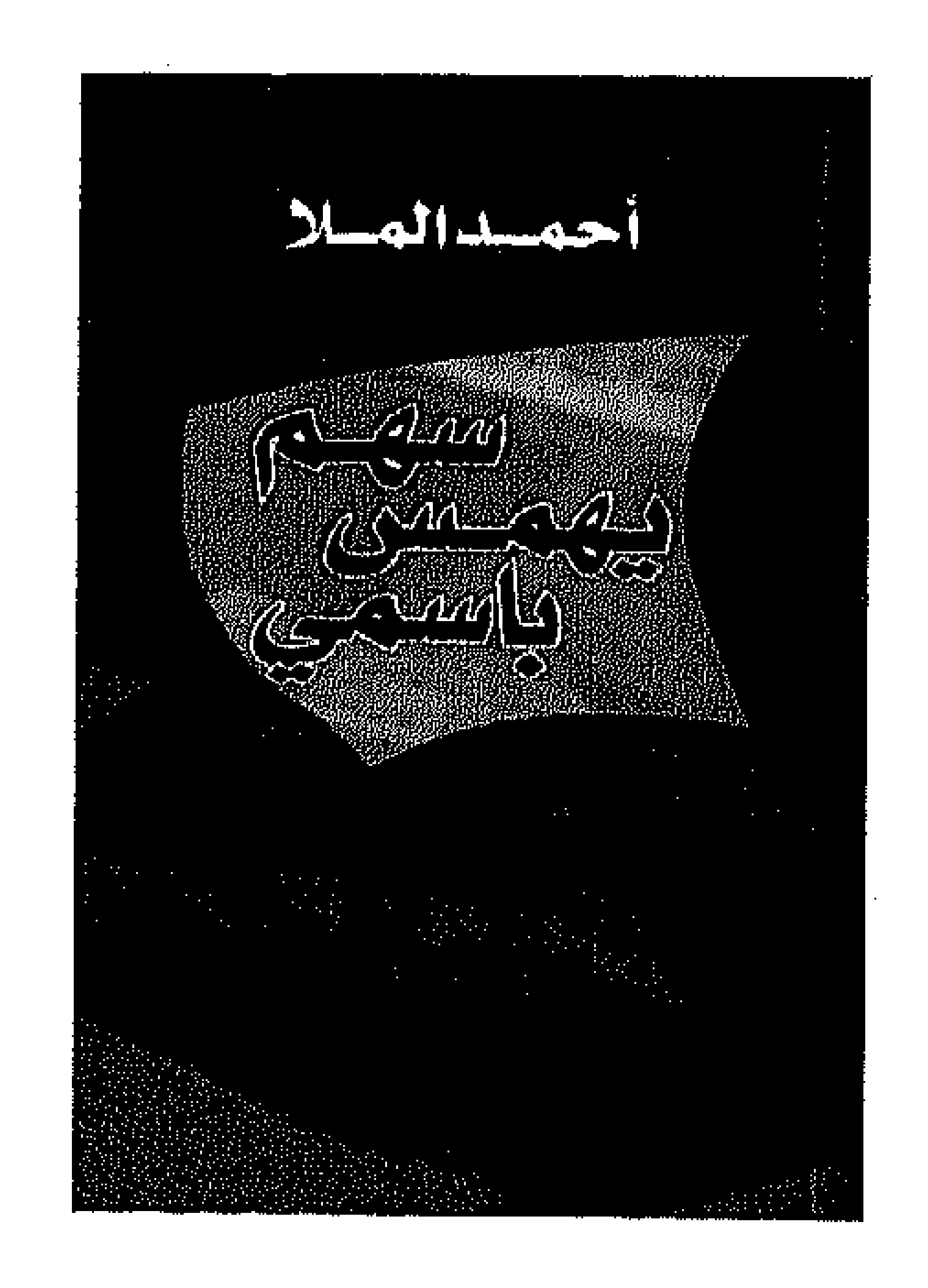
تدلت

صرخة

وأينما تمرة

تسقط

يفزع فلاح في أقصى حلمه[2]



هذا النص يذكرني بمعلومة كانت تتداول شعبياً في منطقة نجد تقول إن حبة الأرز حين تسقط على الأرض ممن يتناول الطعام تصرخ احتجاجاً. و كان المبرر هو أن ترك الحبة تسقط إهانة لنعمة من نعم الله ينبغي الحفاظ عليها. كانت هذه المعلومة تقال

---

(١) أحمد الملا من مواليد الأحساء عام ١٩٦١م، تخرج من قسم الاجتماع بجامعة الملك سعود عام ١٩٨٣م وعمل في عدة أماكن، وهو الآن عضو مجلس إدارة النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية

(٢) ظل يتقصف (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥).

للصغار بشكل خاص لكي يتجنبوا التبذير وبالطبع فإنهم يصدقونها بسرعة، لكنهم سرعان ما ينسونها ويضحكون منها في كبرهم مع أن فيها براءة التواصل مع الأشياء المختلفة لا سيما الطعام، ومع أن فيها رؤية شعرية في جوهرها، رؤية لا تغفل عن قداسة العالم كما خلقه الله. وكنا رأينا رؤية شعرية تقارب تلك القداسة في قصيدة إبراهيم الحسين «انتباه» حيث يتفادى الشعر وطأ العشب. غير أن للنخلة بالطبع مكانة غير مكانة العشب فلهما حضور بارز في تلك الرؤية التقديسية في منطقة تكثر فيها النخيل مثل منطقة الأحساء، وما يزال التمر في ثقافة المنطقة يحظى ببعض تلك الهالة الجميلة المتوارية. إنها الهالة نفسها تقريباً التي تكمن في خلفية الصورة التي يرسمها الملا للنخلة والفلاح الذي رواها بدمائه ويفزعه أن يسمع تمرة تسقط من أعاليها.

في مقدمة الصورة تنتصب النخلة بشكلها الرمحي (ومن هنا جاءت أهمية طباعة النص عمودياً لكي يوحي بتلكما القامتين معاً، قامة النخلة وقامة الرمح (ومعهما قامة القصيدة) وهذه بالمناسبة خصيصة فنية بصرية غير متاحة للشكل العمودي التقليدي ويصعب تحقيقها في الشكل التفعيلي مع قيود الوزن والقافية). لكن هذا الانتصاب أو هذه الاستقامة لا تلبث أن تتكشف عن انكسار كامن، عن مأساة متوقعة، لأن الشاعر مشغول بالكشف عن مأساة النخلة أولاً ثم مأساة الفلاح بعد ذلك الذي توحده بالنخلة دماؤه التي روتها، تعبه الذي سفحه على نموها الطويل. ومع ذلك، أي على الرغم من مجيء الفلاح في العنوان وفي نهاية الصورة الشديدة الاختزال، فإن الصدارة تظل للنخلة بسعفها الصارخ وتمرها الماثل للسقوط. ولنلاحظ أن النخلة تأتي بأل التعريف وأن الفلاح يأتي بدونها، النخلة المعروفة يتماهى بها فلاح ما، «فلاح في أقصى حلمه».

غير أن الفلاح يظل معبرنا الإنساني نحو مأساة السعف والتمر، لأن الفلاح بكل بساطة هو نحن، هو الإنسان الذي زرع النخلة ورواها بدمائه. ومن نتائج تنكير الفلاح تعميم حضوره على الإنسانية، الأمر الذي يجعلنا نقف جميعاً بمحاذاته نشاركه الفزع لسقوط التمرة وصرخة السعف، وبيننا تنهض النخلة قامة بهية بالعطاء وبالدماء البشرية التي روتها. ومن هذا كله أيضاً تنهض الصورة الشعرية ترسم أمامنا زاوية

غير مألوفة للتآلف بين الإنسان والأرض، صورة تتآلف مع صورة مؤثرة أخرى وغير مألوفة أيضاً لدى شاعر العامية المصري صلاح جاهين حين قال: «القمح مش زي الدهب/ القمح زي الفلاحين ...» في مجموعته أشعار العامية المصرية. تتآلف الصور ولا يتآلف التصور الإنساني لها غالباً إلا من خلال الرؤية النافذة سواء جاءت من شعر أو تشكيل أو رؤية ما.

في قصيدة الملا التي سبق أن أشرت إليها في معرض مناقشة قصائد فوزية أبو خالد، قصيدة بعنوان «الخشب»، صورة تختزل مأساة النخلة مرة أخرى ولكن من زاوية مغايرة قليلاً. يقول النص:

جريحة، الشجرة

التي تمشي في الليل.

يطلع الناس فتختبئ

في ظلها.

من سيدفئها؟

من ستسقفه؟

من سيتوكأ عليها؟ ...

خشب يبكي في الحقول

هنا تقف الشجرة، نخلة وغير نخلة، ضحية تنتظر القاتل الذي سيبحث بكل أنانية عن فائدته منها في الدفء وفي السقف وفي العصا. تبكي الشجرة لأنها ليست سوى خشب في نظر الإنسان وفي حد الفأس، ولأن النظر والحد لا يسمعان بكاء الضحية فكان لزاماً أن تنبعث الرؤية الشعرية تبث الصورة الخافية وتذكر بالأسى المنسي. ومن جوانب الخفاء في الصورة أن الخشب، وهو عنوان القصيدة، حالة من حالات النبات يوغل فيها بالتجمد والبعد عن الحياة. وهذا هو تماماً ما يسعى الشاعر إلى إلغائه بمجاورة التخشب بالبكاء، بربط إحدى أشد الحالات التي تعلن البؤس في حياة الإنسان بإحدى أشد حالات الموت التي يمكن أن يؤول إليها النبات، الشجر خاصة، فليس أبعد منها سوى الرماد.

للشجر حضور متواتر في مجموعة الملا ولعل لانتماء الشاعر إلى الأحساء بواحاتها الثرية بالنخل أثراً في ذلك التواتر الذي نلحظه في نصوص كثيرة أخرى تستوقف القارئ بظل نخلها وأخشاب شجرها.[1] ومن تلك النصوص/ القصائد: «ظلي»، «هناء»، «بغتة»، «على الورقة»، «خزف». قصيدة «على الورقة» تبدو وكأنها إعادة كتابة لقصيدة «في أقصى حلمه» التي وردت في بداية هذه الملاحظات ولكن من زاوية الكتابة الشعرية:

تصهل الكلمات في رأسي

تتقافز أمامي.

أجرح الأرض لأغرس صداها

ما أن أشطب شتلة

حتى تدوي طلقة

يسقط جواد شاخ في الحقول ورأسي.

هنا يطغى الجواد بوصفه مجازاً للكلمات، لكن عملية الكتابة نفسها، عملية تحويل الكلمات إلى نص إبداعي، تتلبس شكل الزراعة. ويتكرر ما يشبه مأساة الفلاح الذي يفزع لسقوط التمرة حين يسقط هنا جواد الكلمة المبدعة، الكلمة/الشتلة، إذ يشطبها الشاعر. ولعل مما يلفت الاهتمام في هذا النص أن فعل الكتابة يتحول إلى فعل عنيف، فالشاعر يستقبل الكلمات الصاهلة بإحداث جرح في الأرض، ليذكرنا بأن عملية الغرس تتضمن بحد ذاتها نوعاً من العنف مع الأرض، لينتهي ذلك إلى طلقة تقتل إحدى الكلمات نفسها. إنها معركة تجري «على الورقة» وتختزل فيها الحياة بما فيها من قسوة وموت.

من هذه الشبكة المتسعة للهموم الإنسانية يصل الشاعر في مجموعته الأخيرة إلى هم كبير واحد، يجمعه بغيره بالتأكيد، لكن محوره ذات واحده هي ذات الشاعر. ففي (سهم يهمس باسمي) يتفرع مجمل النصوص من تجربة إنسانية/عاطفية واحدة ويلتقي عندها. في تلك القصائد تعلق عاطفي

---

(١) يجدر التذكير بأن عنوان مجموعة إبراهيم الحسين التي سبق التوقف عندها هو (خشب يتمسح بالمارة)، كما أن في مجموعته الأولى (خرجت من الأرض الضيقة) العديد من الصور التي تتمحور حول الخشب، والحسين أيضاً من منطقة الأحساء.

مشبوب وتصوير مرهف لمعاناة متصلة نتيجة الغياب. إحدى تلك القصائد واحدة بعنوان «الحقيبة» تفيض بلوعة الرحيل وبجماليات الإيحاء:

الحقيبة العائدة

لم تحك ما رأت للخزانة

ثيابها لم توشوش

بما كان في الغياب

لم ترو لهفة القميص المهجور

ولوعة العباءة المنزوية

متروكة في الزجاج

ما اغتسلت من غبارٍ

عالقٍ بعدُ.

الحقيبة ما فترت أنفاسها

غادرت في لوعة الخشب

غادرت إلى سفر أخير[1]

مفتاح هذه القصيدة هو النفي، النفي بـ «لم» و «ما»، فنحن من خلال النفي نتعرض لشحن تدريجي ولكنه متصل بما يعنيه رحيل الحبيب من ألم ممض. فالشاعر مطارد بما لم تقله الحقيبة، بالأخبار التي تركت دون رواية، أخبار الملابس التي تركت عالقة في الخزانة، والوجوه التي تركت عالقة في الغبار، وجوه الأحبة المتروكين مع الملابس. الحقيبة وحدها هنا تبدو العنصر اللامبالي بما يجري، فهي رسول لاهث الأنفاس ومشغول باداء مهمته، وهي بالتالي تتعرض لامتعاض الشاعر/المحب لا سيما حين نقارنها بلوعة الأشياء الأخرى وإحساسها بالترك والإهمال: لهفة القميص الذي لم يسأل عنه أحد والعباءة التي تركت منزوية والخشب، حتى الخشب، الذي يضم تلك الأشياء. هذه الملابس هي التي تركت، في حين هناك ملابس تحملها الحقيبة إلى خزانة جديدة، وما يصوره الشاعر هو تلك الملابس التي بقيت معه في الخزانة القديمة وليس تلك التي رحلت.

(١) سهم يهمس باسمي (بيروت: الكوكب، ٢٠٠٥).

الملاحظة الأخرى هي أن الشاعر سعى إلى استيلاد شعرية النص من خلال ما يعرف بالمعادل الموضوعي وذلك لكسر الخطاب الشعري التقليدي في القصائد التي تعبر عن مثل هذا الموقف. فهو من خلال تلك التقنية يتفادى الإشارة المباشرة إلى موقعه الشخصي من المعاناة وعنٍ مخاطبة من تذهب إليها الحقيبة، فضمير الهاء يحتمل أن يكون عائداً إلى الحقيبة، وليس إلى المرأة، في قوله «ثيابها لم توشوش»، أي الثياب التي حملتها الحقيبة. حتى اللوعة ينقلها إلى الخشب كأن الشجن هو شجن الجماد، كما في عبارة فوزية أبو خالد، وليس شجنه هو.

إلى جانب هذا النص الذي يمثل التوجه الرئيس للمجموعة نقرأ نصوصاً أخرى تتقاطع مع العناء العاطفي دون أن تتصل به مباشرة. من تلك قصيدة بعنوان «تغط في العناق» يتأمل فيها الشاعر رحلةٍ نهر النيل وهو يتدفق حوله حاملاً حكاياتٍ إنسانية ودلالات لا تقل تدفقاً عن مياهه. غير أن الصورة تحمل نيلاً يختلف في بعض وجوهه عما رسمه شعراء سابقون (أحمد شوقي أو محمود حسن اسماعيل). هنا يبدو النيل متربصاً وهجومياً، أشبه بثعبان يتحين الفرص للانقضاض:

النيل دق نافذتي

هبت مياهه إلى الشرفة

راوغ الضباب،

استبق الشمس

وهز سريري

انسل ناعماً بين الخشب

والتوى موجه زاحفاً

يطوي الجسد ويتربص سطوع النهش.

ثم يمضي النهر يحيط الشاعر «كجزيرة مهجورة» ليتجاوز به حدود مأساته الشخصية إلى مآسٍ متعددة الوجوه، فهاهم فقراء المراكبية والصيادين:

حمّلني أنين خشبه

ووجع مراكبية يفتلون الطين

عن قضمة أو رغيف

وها هم العشاق:

تجوب ضفتيه

أجساد تغط في العناق،

أشجاره تختلس فتات الساهمين

تحنو على ما هجر في المقاعد

ولا تصل

ولنلاحظ ارتباط صورة العاشقين بصورة المراكبية من خلال البقايا: «فتات الساهمين» والقضمة التي يبحث عنها المراكبية. ذلك الفتات هو ما تختلسه الأشجار المحيطة بالنيل إذ «تحنو على ما هجر في المقاعد/ ولا تصل». ثم يتبين أن النيل نفسه لا يخلو من رقة تدفع ضبابه إلى أعلى ليمسح خشب المقاعد «ويواسي رجفة الأعشاش».

ضمن تلك العلاقة الجدلية بين النهر والعشاق يعود الشاعر إلى الصورة حين يدس النهر في يده «أماني/ عاشقين/ زلت من شفاه فتية/ ارتج بها الجسر»، وليتحول أولئك العشاق إلى معادل موضوعي آخر للشاعر الذي لم يفارق بعد صورة العاشق فيه. ولعل هذا ما يفسر اتجاه القصيدة في نهايتها نحو معاناة العشاق إجمالاً حين يبرز النيل كاشفاً مرة أخرى عن التوائه الثعباني المخيف وعدم اكتراثه بأولئك العشاق وأحلامهم ويقظتهم:

لم يسل النوم.

لم يحرس الأحلام المتدلية

لم يكترث ليقظة طويلة

ومائلةٍ

لم يترفق ..

فيما الذكريات ناشبة

لم تترك عرقاً بلا غرزة أو ناب.

لكن النهاية تعلن هزيمة النيل نفسه وكأنٍ العشاق ينتقمون من ذلك اللا اكتراث، مع أن الهزيمة تبدو أكثر شمولاً:

الماء دفق بلله

وارتد خائباً

مما وجد

مما سخن وتبخر

وجف في جسدي.

الهزيمة الحقيقية للشاعر/ العاشق هي غياب العشق نفسه، أو غياب تحققه واكتماله بالمعشوق. ويوظف الشاعر لهذه الهزيمة رمزها القديم، السهم، الذي يلمع في عنوان المجموعة وفي القصيدة الأخيرة بالعنوان ذاته، حيث ترد الإشارة إلى السهم ضمن لحظة حميمة تجعل السهم شبيهاً بالنيل في صورة المختلس المباغت:

يوم تماست عيوننا، ودخلنا صورة واحدة؛ غافلنا

السهم، فلت من إبهامك وسبابتي ودخلا في خدرٍ طويل.

وتصل الصورة ذروتها في الاحتدام الشعوري والشعري في آن حين يصف الشاعر لهفته لمعانقة السهم:

السهم شق الهواء، اعتدته كل ليلة يهمس باسمي. وفي غمرة

الوجد انطلقتُ ألهثُ بصدر عارٍ يتلهف الطعنة بقلب شاهق

ولذة قصية.

ثم تترى المشاهد للعاشق الباحث عن سهم العشق، يترقب بمفارقة تمعن في كسر الصورة التقليدية للعاشق الذي يشكو سهم العشق. إنه هنا يهبط السهول ويصعد الأعالي مذهولاً يترقب «لذعة الحديد»: «أهبط في ليل وأصعد في نهار، أطلق أحلامي لتجلبه وتغويه». غير أن نهاية هذا السعي المحموم تأتي شديد الخيبة: «وفي جمعة هبط اليأس». في ذلك اليأس تلتئم خيوط المجموعة ونجد أمامنا مجموعة من قصائد النثر التي تكاد تتحول إلى قصيدة واحدة مطولة بعد أن عشنا معها تضاعيف رؤية شعرية متميزة تؤكد أن الشعر في جوهره واحد وإن تعددت صوره الشكلية والإيقاعية واللغوية.

مصادر ومراجع

١. أبو حيمد، ناصر: قلق. بيروت: دار الكاتب العربي، د. ت.

٢. أبو خالد، فوزية: قراءة في السر لتاريخ الصمت العربي. بيروت: دار العودة، ١٩٨٥.

– شجن الجماد. بيروت: دار الخيال، ٢٠٠٦.

٣. أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨.

٤. إدريس، عبدالله بن: شعراء نجد المعاصرون. القاهرة: مطابع دار الكتاب العربي بمصر، ١٩٦٠.

٥. البازعي، سعد: إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر. الرياض: النادي الأدبي، ١٩٩٩.

– استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤.

– ثقافة الصحراء: دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر. الرياض: المؤلف، ١٩٩١.

٦. الثبيتي، محمد. تهجيت حلماً.. تهجيت وهماً. جده: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٩٨٣.

– التضاريس. جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٦.

٧. الجاسر، حمد: «مقدمة» لديوان أجنحة بلا ريش. الطائف: نادي الطائف الأدبي، ط٢، ١٣٩٧.

٨. جاويد، خلدون:

http://www.iraqcp.org/members3/0060422w1.htm

٩. الحامد، عبدالله: في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية. الرياض: مؤسسة دار الكتاب السعودي، ١٩٨٢.

١٠. حجازي، أحمد عبدالمعطي: الديوان. بيروت: دار العودة، ١٩٧٣.

١١. الحسين، إبراهيم. خشب يتمسح بالمارة. بيروت: دار الجديد، ١٩٩٢.

١٢. الحميدين، سعد: رسوم على الحائط. الرياض: دار الوطن، ١٩٧٧.

١٣. حنفي، حسن: علم الاستغراب. القاهرة: الدار الفنية، ١٩٩١.

١٤. الدميني، علي: رياح المواقع. د.م: المؤلف، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧.

- بأجنحتها تدق أجراس النافذة. بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩.

الدميني، محمد: أنقاض الغبطة. عمان: دار الشروق، ١٩٨٩.

١٥. سنابل في منحدر. لندن: السراة، ١٩٩٤.

١٦. سرحان، حسين: من مقالات حسين سرحان. الرياض: النادي الأدبي، كتاب الشهر (١٣)، ١٤١٠هـ.

١٧. الصالح، أحمد: عيناك يتجلى فيهما الوطن. الرياض: دار العلوم، ١٩٩٧.

١٨. الصفراني، محمد: شعر غازي القصيبي «دراسة فنية». الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، سلسلة كتاب الرياض (١٠٧)، ٢٠٠٢.

١٩. الصيخان، عبدالله: هواجس في طقس الوطن. بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨.

٢٠. العبادي، علي حسن: «مقدمة» لديوان الطائر الغريب. الطائف: نادي الطائف الأدبي، د. ت.

٢١. عبدالجبار، عبدالله: التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية. القاهرة: معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٥٩.

٢٢. القرشي، حسن: ديوان حسن عبدالله القرشي. مج٢. بيروت: دار العودة، د. ت.

٢٣. القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٨.

٢٤. الماغوط، محمد. الآثار الكاملة. بيروت: دار العودة، ١٩٧٣.

٢٥. معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. الكويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ١٩٩٥.

٢٦. المسلم، محمد سعيد: شفق الأحلام. بيروت: مطبعة دار الكتب، د. ت.

٢٧. المعيقل، عبدالله: «مقدمة»، موسوعة الأدب السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات، مج٢: الشعر. الرياض: المفردات، ٢٠٠١.

٢٨. المغربي، حافظ: شعرية المكان المقدس: دراسات في الشعر السعودي. الرياض: النادي الأدبي، ٢٠٠٦.

٢٩. الملا، أحمد: ظل يتقصف. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥.

- سهم يهمس باسمي. بيروت: الكوكب، ٢٠٠٥.

٣٠. النابلسي، شاكر: نبت الصمت: دراسة في الشعر السعودي المعاصر. - بيروت: العصر الحديث، ١٩٩٢.

٣١. النصري، فتحي: أصوات المنزل. تونس: الدار الأطلسية، ١٩٩٦.

٣٢. نعيمه، ميخائيل: همس الجفون. بيروت: دار صادر، ١٩٦٦.

٣٣. نشاوي، نسيب: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر. دمشق: د. ن.، ١٩٨٠.

٣٤. هندي، أشجان: للحلم رائحة المطر. دمشق: دار المدى، ١٩٩٨.

- مطر بنكهة الليمون. الرياض: النادي الأدبي، ٢٠٠٧.

٣٥. وهبه، مجدي: معجم مصطلحات الأدب. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤

٣٦. الوهيبي، فاطمة: المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليات الذات. الدار البيضاء/بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥.

المؤلف..

الدكتور: سعد البازعي

أستاذ الشعر والأدب المقارن بجامعة الملك سعود.

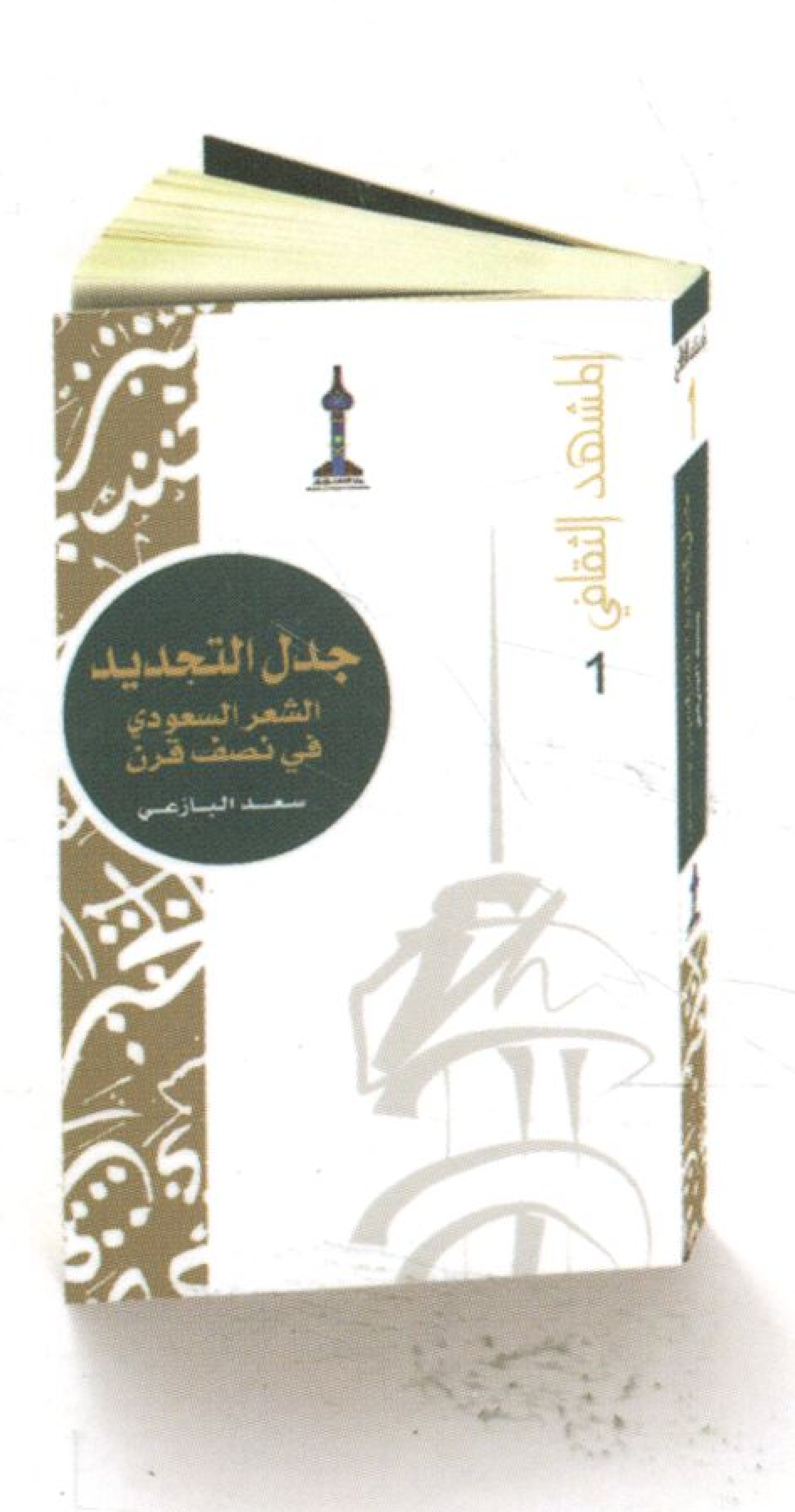
من إصداراته:

١- ثقافة الصحراء: دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر.

٢- إحالات القصيدة : قراءات في الشعر المعاصر.

٣- المكون اليهودي في الحضارة الغربية (٢٠٠٧).

٤- الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف (٢٠٠٨).



جدل التجديد..
الشعر السعودي في نصف قرن

المشهد الشعري في المملكة العربية السعودية جزء من المشهد الشعري في الوطن العربي ككل، مثلما أن الأدب والثقافة بوجه عام لا ينفصلان عن انتمائهما العربي. وعبارة «الشعر السعودي» التي ترد كثيراً في هذا الكتاب وفي غيره لا تختلف عن عبارة «الشعر المصري» أو «العراقي» أو غير ذلك مما يشير إلى سمات الإقليم الذي تطور فيه الأدب بما في ذلك من عوامل اجتماعية وثقافية وجغرافية وغيرها، وإلا فاللغة العربية والموروث العربي الإسلامي هو المهاد الأكبر لما هو منتج في المملكة وفي غيرها. وفي هذه المقدمة لكتاب حول الشعر في المملكة محاولة لرسم الخطوط الكبرى للجانبين التاريخي والأدبي اللذين يشكلان خلفية الصورة التي يرسمها الكتاب ككل.



